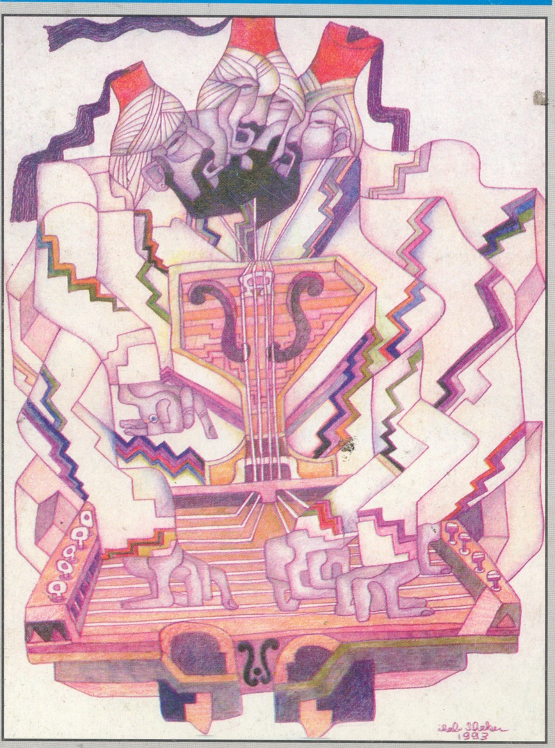
أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شجرة الدر من التاريخ إلى السيرة / رسالة إلى نزار قباني

نص لم ينشر بالعربية لفوكو



نوفمبر ١٩٩٧

العدد ١٤٧

مختارات من الفقه الأسود

المصير : ابن رشد فيلسوف التعدد

نقد العقل التشكيلي المصري

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / شهرية
يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الوحدوي / نوفمبر ١٩٩٧

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف : محيي الدين اللباد
لوحة الغلاف : للفنان إيهاب شاكر
اللوحات الداخلية للفنانين : راغب عياد، ومحمد كمال
الإخراج الفني: سهام العقاد

أعمال الصف والتوضيف : مؤسسة الأهالى
عزة عز الدين - منى عبد الراضى - مجدى سمير - خالد عراقى

المراسلات: مجلة أدب ونقد /٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
القاهرة /ت ٣٩٢٢٣٠٦
فاكس : ٣٩٠٠٤١٢

الاشتراكات: (لمدة عام ٢٤ جنيهاً / البلاد العربية ٣٠ دولار للفرد / ٦٠ دولاراً للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار، باسم الأهالي - مجلة أدب ونقد.

المحتويات


Le Destin
المصير
يوسف شاهين



افتتاحية

أول الكتابة

ترددنا طويلا فى نشر الديوان الصغير لهذا العدد «مختارات من الفقه الأسود»، رغم أننا كنا قد طلبنا من الشاعر الصديق الدكتور «حسن طلب» بإلحاح أن يعده لنا، هو الذى درس التراث دراسة عميقة مستفيضة، وأعد رسالته للدكتوراه فى «الرمز بين التجربتين الدينية والجمالية».

واستخلص فى مقدمته لهذه النصوص ضرورة تحرير الدستور المصرى من المواد التى يستند إليها الظلاميون، وهى قضية سوف نجلعها محورا لأعداد قادمة.

وبعد قراءة النصوص التى تستدعى ضحكا كالبكاء خطر لنا أن يكون فى نشرنا لها نوع من الترويج، وأن تجد فيها جماعات الظلام المتسترة بالدين عونا وأداة لخرافاتها وضيق أفقها على حساب التفكير العقلانى والتقدمى، وتستخدمنا باعتبارنا ناشرين لهذه النصوص لكى تكسب مصداقية.. ربما..

ويتبين لنا من المشاهدة اليومية أن نسخا - بالملايين - ودون مبالغة من هذه الكتب الصفراء ملقية على الأرصفة، وأن لها قراء بالآلاف فى بلد يقال عنه إنه لا يقرأ كثيرا، وأن تأثيرها المدمر يتجاوز البسطاء وأنصاف الأميين ليصل إلى المتعلمين وقطاعات من المثقفين، ولم أكن أصدق - كما أنكم لابد لن تصدقوا - ما حكاه لى أستاذ جامعى فى إحدى كليات جامعة القاهرة العملية لدى زيارة الشيخ «متولى الشعراوى»

للكلية فى حوار مفتوح مع الأساتذة والطلاب، وكيف تدافع الأساتذة لتقبيل يده للتبرك، وحين طلب أن يشرب كادوا أن يتقاتلوا ليشربوا ما تبقى من الماء فى الكوب الذى شرب منه وكأنهم يمارسون طقسا سحريا ينتمى إلى ما قبل التاريخ فى مفارقة مذهلة، مع كونهم يدرسون العلم ويدرسونه للطلاب.. ولنا أن نتساءل أى علم هذا ؟

وتوضح لنا نصوص هذا الديوان الصغير كيف استخدمت القوى الرجعية والظلامية أحاديث نبوية مشكوكا فى صحتها، وأخرى جرى انتزاعها من سياقها، والبعض جرى تأليفه بعد وفاة الرسول «صلى الله عليه وسلم» لتخدم أهدافا ومصالح محددة للحكام وأصحاب الثروات على مر التاريخ، وتدعم هيمنة السلطة الأبوية الطبقية على المجتمعات وتعطل تطورها. ومن المعروف - كما أوردت كتب التراث - كيف شككت السيدة عائشة فى بعض الأحاديث التى رواها «أبى هريرة» واتهمته بالكذب والاختلاق.

كذلك فإن هناك أحاديث قد يكون الرسول قالها لكنها لا تصلح لعصرنا نحن الذين أعلم بشئون دنيانا على حد قوله هو نفسه.

كذلك نجحت القوى المحافظة والمتزمتة التى تغذى بأفكارها السوداء جماعات التطرف والقتلة فى رفع نصوص بعض الفقهاء - وهم بشر مثلنا - إلى مقام النص القرآنى وجعلت منها مرجعا، وتواطأت لتغييب ابن رشد و «الفارابى» من الفلاسفة والفقهاء وإحضار ابن تيمية والغزالى الرجعيين. لتبقى العقلانية والاستنارة حالة هامشية، وغرقت فى التزمت والمحافظة ومعاداة النساء، «فالمرأة جند من جنود إبليس عظيم» فى سعيها لتأبيد المجتمع الطبقى وتزيين الاستبداد هى الحالة الشائعة التى يعتادها الناس باعتبارها أبدية ولا يتعلمون أبدا مراجعتها أو نقدها بهدف تجاوزها.

وفى معالجتنا - المتأخرة - لفيلم «المصير» حاولنا أن نقدم الوجه المشرق والتقدمى والحر من تراثنا، وهو ما قصد إليه «يوسف شاهين» حين عالج فى فيلمه صراعات الحاضر باستدعاء الماضى الذى عاش فيه المفكر والفقيه العقلانى «ابن رشد»، واتسم عصره بـ «التذبذب» كما يقول لنا الدكتور «مجدى عبد الحافظ»، إذ كان «محمد بن تومرت» الذى حكم دولة الموحدين فى زمن «ابن رشد» متزمتا على الصعيد الدينى، بل وقاد العامة لتحطيم مظاهر الفنون والثقافة التى حرمها، بينما دعا إلى العدل والمساواة على الصعيد الاجتماعى.

ويخبرنا - وكأنه يتحدث عن الحاضر - كيف أن «السلاطين» بهدف ممالأة العامة «ضحوا بالفلسفة والفلاسفة» أى بالفكر الناقد، وكيف أن مشروع «ابن رشد» كان يتسم بالشمول وامتد إلى حقل التربية والتعليم وتحرير المرأة والدعوة إلى فتح أبواب العمل المنتج أمامها وتوليه المناصب.

ويفتتح «يوسف شاهين» فيلمه بمشهد حرق مفكر فرنسى لأنه ترجم «ابن رشد» الذى بدأت أوروبا تخرج من العصور الوسطى مستلهمة أفكاره هو الشارح الأعظم لأرسطو، والمؤسس لمنطلقات عقلانية جديدة تخصه.

ويتابع الزميل «حلمى سالم» ردود أفعال من يسمون أنفسهم بالتيار الدينى المستنير، ليتضح لنا أنهم أبعد ما يكونون عن الاستنارة، وأنهم «تكفيريون» بطريقتهم.

ولا تقتصر معالجة هذا العدد للتاريخ على الجانب الفنى وإنما نتعامل مع كل من النظرية والفن الشعبى كتاريخ، ومرة أخرى يخصنا الصديق مجدى عبد الحافظ من ترجمة الباحث الجزائرى الزواوى بغورة، بنص لم يسبق نشره بالعربية للمفكر البنيوى الفرنسى الراحل «ميشيل فوكو» عن «العودة للتاريخ»، مدافعا عن البنيوية التى عبدت النسق وأخرجته من التاريخ، أى من قانون التغير الدائم، قائلا: إنها «لم تتنكر فى بدايتها للتاريخ، وإنما أرادت أن تقيم تاريخا يتميز بصرامة ونسقية أكبر..».

ولعل هذه المحاضرة التى ألقاها «فوكو» فى اليابان أن تثير شهية المؤرخين والباحثين فى التاريخ فى بلادنا لمناقشتها، وأن تلفت نظر المناضلين السياسيين التقدميين الذين طالما رأوا أن الانتفاض الجماهيرى العفوى من الصعب أن يفضى إلى تغيير حاسم، وأن مثل هذا التغيير سوف يكون أيضا ناتج عمل منظم طويل المدى يضع عفوية الجماهير فى اعتباره ويعول عليها بل ويستخلص منها أفكارا ونتائج رئيسية دون أن تكون هدفا فى ذاتها.

إن مقالة «فوكو» تجعلنا نتساءل: هل كانت الحركة التى تطورت فى الأوساط الطلابية والثقافية فى فرنسا فى نهاية الستينيات «حركة مناهضة للنظرية» حقا؟ وألا تكون مجموعة الأفكار - التى طرحها اليسار الجديد نظرية استلهمت كفاح شعوب العالم الثالث وثوراتها وقرأت «جرامشى» و «ألتوسير» و «ماركس» الشاب.. و «جيفارا» و «كاسترو» و «أميلكار كابرال» و «فرانز فانون».. إلخ.

يقترب «فوكو» من نصه هذا عند بعض النقاط من الفكر الماركسى ويطرق أبوابه برفق «ذلك أننا نعرف أن انقلابا فى توجه اقتصادى ما، هو أهم بكثير من موت ملك ما.».

إنها الرحلة الشاقة للتاريخ «من الأسطورة إلى العلم» التى يقودنا فيها الدكتور «قاسم عبده قاسم» لقراءة مقارنة لقصة شجرة الدر ملكة مصر بين الأدب الشعبى والتاريخ، «إذ أن التراث التاريخى الباكر امتزج بالأدب فى تراث شعوب الأرض كلها..». وحيث المأثورات الشعبية «لا تحمل كل الحقيقة التاريخية وإنما تحمل رؤية الشعب لتاريخه..».

وفى هذه الرؤية سوف تفاجئنا تناقضات بلا حصر وسنكتشف مثلا أن السيرة الشعبية لم تجد غضاضة فى أن تتولى امرأة العرش، بينما كانت الحرب ضد «شجرة الدر» التي أفضت إلى قتلها قد شنت عليها من أحد جوانبها لأنها امرأة، ومن جهة أخرى تنحاز السيرة إلى موقف رجعى بيولوجى حين ترفض فكرة أن تكون شجرة الدر جارية تزوجها الملك، لتجعلها ابنة شرعية لخليفة المسلمين الذى وهبها أرض مصر بدلا من أن تكون من عامة الشعب.

ويسوق الباحث قولا للمؤرخ «ابن واصل»: «إن حكم المرأة أمر لم يعرف مثله فى أى بلد من بلاد الإسلام..»، وكان يجب عليه أن يصحح هذا الخطأ لأن الملكة «أروى بنت أحمد» حكمت اليمن فى صدر الإسلام ووحدت شطريه، وكان اليمنيون بذلك يسيرون على خطى تراثهم السياسى القديم حين حكمتهم بلقيس ملكة سبأ قبل الإسلام.

ويخصنا الفنان «أحمد فؤاد سليم» - الذى دخل أيضا إلى ميدان النقد مسلحا بأدوات معرفية ثاقبة - «بقراءة لحركة الفن المصرية فى إطار نقد

العقل التشكيلى»، ويطرح موضوعا سبق أن طرحه على صفحات «أدب ونقد»، وهو موضوع الهوية «إذ أن لقيا الذات كلما صعبت على صاحبها اغترب وملأه نكد الدنيا».

ويدخل «سليم» إلى الموضوع من باب الحالة الثقافية الشائعة الآن فى مصر والتى سماها أحد أصدقائه بـ «تناحر الطوائف عند قبائل البدو..».. وهى حالة عرفتها شعوب كثيرة فى ظل الأزمات الطاحنة كما تعرفها كل الأنشطة والساحات الثقافية فى مصر الآن من السينما للمسرح ومن النشر للأدب.

وينتصر سليم للتقدم المضطرد الذى يتأسس على معرفة حقيقية بالذات والتى لابد لها أن تنفتح على العالم بثقة وثراء يحتقر التجارة بالفن ولعبة الأسواق، التى يسعى «الأصوليون» للسيطرة عليها باسم الهوية «كجهاد متشظ يبغى الاحتفاظ لأطول زمن ممكن باقتناعات الشارع ورجعيته ونكوصه عن الوجود وعن العالم..».

«إنه الصدام بين الميتافيزيقى والعقلى، بين الغيبى والواقعى».

وقد سبق أن أشار فنانون ونقاد فن تشكيلى إلى حالة الاندفاع المحموم إلى الأرابيسك والخط العربى، ووجدوا فيها بالإضافة إلى تعبيرها عن أزمة عميقة ورغبة فى الدفاع عن الذات أمام اجتياح الحداثة وجدوا مغازلة من باب خفى وأحيانا معلن للموجة الأصولية العاتية المدعومة بالنفط. وهو ما يجعلنا ونحن نحب الخط العربى وفن الأرابيسك نتشكك فى حقيقة حبنا ونتمنى أن نصفو له وأن يكون حرا من كل قيد وضغط.

وننشر فى هذا العدد الجزء الأخير من دراسة الدكتور محمود إسماعيل عن منحنيات التحول والثبات فى اللغة العربية وآدابها منتظرين أن يحاوره فيها نقاد وباحثون، وكنا قد دعونا لمثل هذا الحوار منذ بدأنا نشر السلسلة ولم نتلق شيئا حتى الآن، وهو ما خيب توقعاتنا.

وفى رسالتها القصيرة والعميقة من «سالونيك» فى اليونان، حيث حضرت «مايسة زكى» ندوة عن مسرح المرأة تضع «مايسة» يدها على ما نعدكم بدراسته فى عدد قادم وهو «أن اسم المرأة لم يتردد بهذه الكثافة فى المسرح فى دور المخرج إلا من خلال صيغة المسرح الحر الإنتاجية التى تعتمد على التمويل الذاتى والدعم المالى من الدولة أو غيرها.. وهى الصيغة التى خرجت إلى حين من سيطرة بيروقراطية الدولة ومعاييرها..».

سوف تجدون فى هذه الافتتاحية حالة «نسوية» لا أريد ولا أحب أن أعتذر عنها، ذلك أن وضع المرأة فى أى مجتمع ومكانتها فيه هو معيار لا يخطئ لتقدم هذا المجتمع أو تأخره.. فماذا ترون؟

فاتنا هذا العدد أن نكتب عن الفنان التشكيلى الصديق «عز الدين نجيب»، الذى اعتقلته السلطات لفترة بتهمة التضامن مع الفلاحين الذين سيطردهم القانون الجديد للعلاقة بين المالك والمستأجر من أراضيهم، ليضيف جديدا إلى جيش البطالة واليأس.. وسوف نتدارك ذلك فى العدد القادم.

وصدر العدد الأول من مجلة «التأصيل» التى نحييها رغم اختلافنا الجذرى مع بعض منطلقاتها، وهو ما سوف نناقشه فى عدد قادم.

فى الثانى من نوفمبر تحل الذكرى الثمانون لصدور وعد «بلفور»، الذى «منح» أرض

فلسطين للحركة الصهيونية لتقيم عليها دولة يهودية وتطرد شعب فلسطين من وطنه. فمنح من لا يملك لمن لا يستحق أرض شعب ومستقبله، وإذا كانت كل المؤشرات تقول بلسان جارح إننا نحن العرب نعيش مأزقا حقيقيا حيث تتآكل التسوية السياسية المذلة التى ارتضاها الكثيرون يأسا.. إلا أننا لن نفقد الأمل فى النهوض.. الأمل فى قوى التحرر والتقدم العربى، فى الشعوب التى شربت كأس المرارة حتى الثمالة والتى سيكون لفعاليتها حتما شأن آخر ذات يوم قريب.. لن نفقد الأمل فى ذلك.. فلو فقدناه لن يكون بوسعنا أن نحيا.. فلندافع عن الحياة إذن.. معا.

المحررة

رجاء

تناشد "أدب ونقد" كُتّابها الأعزاء ألا يزيد حجم مقالاتهم أو دراساتهم بها عن عشر صفحات، حتى لا تجور المساحة الكبيرة على حق الأخرين، وحتى لا تضطر المجلة إلى الاعتذار عن نشر ما يزيد عن هذه المساحة المناسبة.



راغب عياد



إعادة قراءة حركة الفن المصرية

فى إطار نقد العقل التشكيلى

أحمد فؤاد سليم

مدخل عن الحال. وما جرى:

الذى يغلى على الساحة الآن يستحق النظر. يستحق أن نتأمله، وأن نحاول تفنيده، وتصنيفه حتى نراه جلياً على حقيقته.

يجب علينا ، ونحن نشهد فى حياتنا تلك ما يجرى ، أن نضع نقطاً فوق الحروف حتى نتمكن من التعرف على أنفسنا ، فإن لُقْيَا الذات كلما صعبت على صحابها اغترب، وملأه نكد الدنيا.

وقال لى صديق وهو يحمل علىَّ بعد قطيعة ، أتراك لا تعرف أن ما بينكم وبعضكم بعضاً ، فيه ما يخيف الناظر من سوء المطاعن، فإن حالكم - كتشكيليين - قد تجاوز ما عليه تناحر الطوائف عند قبائل البدو.

فليس ما يجرى من تفتيت ، وتشرذم بين التشكيليين هو "صراع أجيال" كما يصور البعض للبعض الآخر ، ذلك أن "الجيل" تحكمه : شروط "محنة" يحياها ، و"أمل" يرواده" و"زمن" يتراوح بينهما ، وتاريخ.

وحين دورت فى أمرنا ، تملكنى الغم لحظة، إذ لم أعثر فى خبايا كل جيل من أجيالنا تلك على ما يدعو إلى محنة يكابدها ، أو حتى أمل يراوده ، فقد أخذ العدد الغالب منهم فوق حظه حظاً ، وفوق نصيبه نصيباً، ويطالب

بالمزيد من هو ليس على قدر المزيد - فإذا به يرى حقه هو ذات ما حاز عليه الآخر، وكأنه خبز يوزع بين الجميع دون معيار ، لا فارق بين بطن ودماغ أو بين درع وذراع ، أو بين فعل وتفعيل، أو بين بدع وإبداع.

بل أرانا نقتات على الزمن فنغتابه ، ونتحرق تحرقاً للفتك فلا تشبعنا وسائل الفتك حتى صار الحال كراهة حازت مستوى الفريضة تؤتى من غير شرط.

فما هذا الذى يجرى من تشرذم ، وتفتيت بين التشكيليين ، ولم العداء، والتناحر؟ ولأى غرض يدار فى الساحة، وكيف لنا أن نجتاز تحديات الإبداع الفني، وننخرط فى رهط الدائرة المبدعة ، ونحن على ما نحن فيه من شتات وفقد ، بين الفعل وهدفه -، لا ندرى أيهما يحقق غرضاً لمتعة الذات، الفعل إذا ابتدأ ، أم الهدف إذا انتهي.

***

ولقد تأملت الحال طويلاً ، فلما لم أجد من شروط صراع الأجيال ما يرد على تأملي، أدرت الأمر فى مورد العقل ، وقلت لعله السباق ، ففى السباق يكون التنافس معياراً للموضوعية. ويكون غل الهزائم سببا للإحباط أحيانا ، وللقتل أحيانا ، وإذا بنا نشهد بين أصدقائنا من يقول بالفصل فى معارض الفن بين الكبير والصغير وبين الخبير - فى ظنهم - والمبتدىء. وبين القديم والجديد، وبين الراسخ فى نظر البعض ، والناسخ فى نظر البعض ، فكأن الفن بذلك طبقات يكون الراسخ القديم فى أعلاها ، والحديث الجديد فى أدناها ، بنيما المبتدئ - ذاك - ليس سوى ترس فى إعصار "الاعتراف" إلى أن يصير قديما، فنحن بذلك نقلب التاريخ ، ونهرىء الزمن ، ونهلك التقدم، وننحر الذات المبدعة ، بل إننا إذ ذاك ، نأكل بعضنا بعضا على موائدنا الجماعية ، ونقتات على الشراب المر فيروينا حتى نطال غليلنا.

ولقد حاورنى من بين من حاورنى أناس وضعوا أنفسهم فى صنف وسط بين مجموعة أقدم وبين مجموعة أحدث - وبنوا على مبتغى صنفهم ومرادهم - دون علم - مقولات ضمنها نفى "وإلغاء لمجموعة أقدم وترويج وإنكار لمجموعة أحدث.

فرأيت بذلك فيما يشبه الحلم الحزين شيئاً من مشاحنات "الطبقة" ، وهى على ما هى فيه من غبطة الإنفلات إلى أعلى ، ومن زهوة الاستحواذ على الأدنى ، يتعللون تارة بذلك المنظور الذى استعاروه خلسة من محتوى كتب ضختها آلة الغرب حول شرعية "الاختلاف"، والحق فى "التناقض" - وهستريا الرفض لذات نفسها ، وطرح الآخر من منظور الوطنى حين يكون أهلياً وخصوصياً، ومن منظور الخيانى حين يكون رسميا ، وحكومياً.

وإذا بهم يعترفون أن موقفهم ذاك "هوية قومية" - مع أن الحق فى الاختلاف لا ينفى وجود الآخر بل يؤكده ويزيد تأكيده ، فليس من

اختلاف دون فرقاء فى أول الطريق وآخره -، غير أنهم يقلبون الشىء، ويظاهرون عليه بإنكار الآخر ونفيه، مستخدمين فى ذلك متعة الغل، وغلظة الغليل.

وتارة أخرى يحشدون الجميع . ويسدلون النقاب فوق سفورهم القديم ، ويغلبهم نشاط منتهز ، ومتحين ، فيهرولون للكبير لنفاقه ، وللصغير لابتزازه - فتعجبت ذات نفسى بين الأصيل والمنسوخ، وكيف اختلط المعيار على بعضه بعضاً فصار نزالاً يحمل عنوان "الحوار" وهو ليس كذلك.

***

وأخذت أرقب هذا ، وذاك طويلا، وقد أخذنى من التفكير ، فماذا يكون لو لم يكن صراع أجيال ، ولا سباق يتطاحن فيه الجميع على الفوز برقعة فى التاريخ، ولا صنف نهاز يريد أن يحصد بغله غلة من النبت.

أتكون تصفية اقتضتها شراسة الزمن.

أم هى مواجهة بين معايير فى المعرفة.

فلو كانت الأولى ، فأية تصفية يقصد إليها أصحابها؟

أهى تصفية تطول العقل ، أم تطول الفن ، أم تطول الاجتماعى.

فإذا كانت تلك التصفية تطول العقل ، أتكون إذ ذاك هى قصدية تذهب إلى اعتبار الثقافة تعاليا ينبغى وقفه وإعدامه؟

الفقر وهوية الفقر:

ويتحدث البعض عن الفقر والفقراء ، وكأن فقرهم ذاك هو جزء من سحنه الثقافة "الهوية".

بعض أولئك يرون أن الفقر ينتج الروح الأصليـة ، وأن تلك الروح الأصلية - على حد زعمهم - تستمد عناصر الأصيل من تساميها فوق الدنيوى والمادى ، ومن اتساقها مع النقاوة الإلهية التى هى فى النهاية ملاذ الفقراء.

أولئك أمكن لهم أن يستأثروا بأدلجة الفقر مستخدمين كافة وسائل الاتصال التى تعمل على تمجيد الفقر كهوية قاعدية.

لم تعدم تلك الوسائل الصحفية اليومية ، والمجلة الأسبوعية والمسرح الرسمى والخاص ، والتجارى ، والفيلم السينمائى، ومبثوثات التليفزيون المتنوعة ، ثم أخيرا - وأيضا - العمل الفنى الذى هو "أصيل" فى زعمهم ، ما دام أن هذا العمل الفنى - المدعو بوصف الأصيل - دائب على تقديم نقلية تصويرية حكائية للفقير وعالمه.

***

إنما الفنان "الأصيل" - كما يرونه - هو ذاك القادر على رسم حياة الأشخاص وإعادة نقل تفاصيلهم اليومية ، ومحاكاة ما تقع عليه العين، بما فى ذلك مآسيهم وآلامهم ، بل وتلك اللحظات التى تؤطر انكسارهم الروحى طالما كان ذلك هو من شروط الأصيل - ومن شروط هوية الأصيل فى زعمهم.

ويبدو لنا الوجه الآخر للقضية "دراميا" . حين نواجه - بالضرورة - مستويات التلقى وقد نحتت مجراها من نفس ذات السياق، وانبرت إذ ذاك مراكز الهيمنة تنشط أفقيا لتمجيد الوصفى ، والتوضيحي، والنقلى ، والحكائى، والاجتماعي، والوطنى، والتراثى، والنفسي، كجمالية، بل وكجليل - مرادف للفن، وللإنسانى.

***

إنما الفن فى نظر أولئك هو ما يقوم على مفعول سائد، و"مكون جاهز". مفعول يرى الجمال كتاريخ وليس كمعرفة . ويرى التاريخ كزمن وليس كحركة . ويرى الزمن هو ذاك المخزون فى مجال الماروائى، وليس ذاك الذى تحتسبه فعالية العقل البشرى حين الإنخراط فى المبدع.

إذ ذاك، كيف كان يمكننا أن نسقط فكرة "الوطن". وفكرة "الحرية" وفكرة "النضال" من فحوى تمثال محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤) "نهضة مصر" - دون أن ينخر فيه العوار ، ويهرم فيه الجمال السائد . ويتماهى مع القبح . كيف كان يمكننا أن نتقبل لوحة محمد ناجى (١٨٨١ - ١٩٥٦) "نهضة مصر" لذات بنائها حين نزيح عنها رسالة الوحدة الوطنية ووحدة الإثنية الدينية بين المسيحية والإسلام ، أو تظل لوحة "نهضة مصر لمحمد ناجى" محتفظة إذ ذاك بقيمة الخيار التصويرى النقلى المطروح فى اللوحة.

نقد العقل الفنى:

إنما يتحتم علينا أن نعيد النظر فى فضاء العقل الفني.

أن نبدأ بطرفى المركز المتمثل فى "الملقى" والمتلقى.

أن نبدأ بنقد العقل "الملقى" ، "العقل المبدع" - وبنقد العقل المتلقى ، العقل المستقبل - من حيث نمايز بين حصيلة العقل الفاعل لحدث الإبداع عند الملقى ، وبين محتوى إدراكية الجميل عند المتلقي. من واقع تعدد مستويات التلقى.

فذلك العقل الفنى ، والبصرى ، والذوقى السائد - "المكون" يتقطب أساساً من محتوى المتواليات السلفية لمعايير التقبل، على حين يتقطب الثاني، أى العقل الفاعل لحدث الإبداع - العقل المكون - من محتوى الإمكانية المغايرة لحركية ترفض - من حيث المبدأ - المسلمات التى هى برهان ما سلف.

إنما يبدأ الحل والاحلال حين تتشكل البنية المستجدة لمعايير الملقي، والمتلقى على السواء.

فالفنان الذى يبدأ عنده حدس الإبداع من مبتغى "رسالة" ، يقف على الضد من ذاك الذى تتفجر البغية عنده من محتوى "فكرة فاعلة".

فلنتأمل ذلك الفارق الهام - مرة أخرى - بين تمثال "نهضة مصر" ، وتمثال "الخماسين" وكلاهما لمحمود مختار.

فالأول يستمد اعتباره ليس من كونه عملا نحتيا جميلا فى الحجر

الجرانيتى ، بل من كونه شارحاً لحالة "الوطن" مستنهضا الكبرياء ورافضا المذلة من المحتل الأجنبى ، بل هو ذهب بعيداً فى استدرار المشاعر الاجتماعية الجاهزة "المكونة" والمتحفزة فى الذاكرة ، حين أعلنت الكتلة النحتية عن "أسد" ذليل مضطجع يمثل المحتل الأجنبى ، وامرأة متوجة ، ممشوقة الوقفة ، تمثل الوطن وهى تلقى بيدها مستريحة فوق رأس الأسد.

ثمة هنا ما يدعو الناس - المتلقى خاصة - للإلتفاف حول "رسالة" وللإعجاب بـ "رسالة" وبخاصة حين تكون تلك "الرسالة" نبيلة الفحوى ، بل وحين يكون ذلك النبل معبراً وكاشفا عن مستوى قدسى وبرهانى.

وتبدو الكتلة الجرانيتيه فى منحوتة مختار مصمته مشغولة بالغائر والبارز ، متضمنة إحالة رياضية مثلثية الجحم غالبا، تبدأ القمة فيها من رأس المرأة ، وتنتهى عند ذلك السطح الذى يحمل كتلتى العنصرين معا "المرأة والأسد" على سطح جرانيتى مبتسر.

والعمل برغم رهافة الحرفة لا يحمل فى أصله النحتى حضورا خصوصيا إلا على قدر ما تتضمنه شحنة "الرسالة" التى لا تكرس "الفن" كلغة اتصال بصرية ، وإنما تكشف "الحكائية" كمحتوى سرد.

وثمة هنا سببان يحسن عرضهما:

الأول: أن التشكيل المعمارى الهرمى فى تمثال نهضة مصر يشكو من علة تقزمه فوق قاعدة عملاقة مزينة.

الثانى: أننا لو تصورنا الكتلة داخل خطوط "هرمية" - وهى بالفعل كذلك - فإننا نفاجأ بفراغ إجرائى اقتضته وصفية الرسالة بأكثر مما تقتضيه الضرورة الجمالية ، ومن ثم فهى تشير إلى معدل جمالى متناقص من حيث هو مكرس لفحوى رسالة، وليس "لفكرة فاعلة" أى فكرة مبدعة "مكونة".

أو ليست إذن "الخماسين" مفعمة بنقاوة تلك الفكرة الفاعلة ، حين نتخيل وضعة استبدال بينها وبين تماثل نهضة مصر.

إنه إذن استبدال بين مؤقت يبدأ وينتهى بزمن محدود - فحوى رسالة - بين ديمومة تبدأ من حيث لا ندرك نهاية لزمنها - "فكرة فاعلة".

إنما الحال هو ذاته لو تأملنا لوحة "محمد ناجى" التى تحمل اسم "نهضة مصر" والتى أنجزها فى العام ١٩٣٥ أى بعد تمثال نهضة مصر لمختار - بما يقرب من تسع سنوات.

وتبدو لوحة ناجى كفصل فى رواية "ميلودرامية" . واشية بدلالات من تلك القيم القديمة التى لا تمس . إذ تبدو المرأة "المتوجة" الممشوقة القوام فى واجهة العمل . متقدمة لقطاعات متوحدة من الشعب المسيحى والمسلم والعالم والفلاح والعامل . فليس هناك من عمارة يعتد بها فى النسيج المساحى . أو الإيقاعى . أو الضوئى، كما أنه ليس هنالك من تلوين متباين أو متماه مع ذلك الكيان الفضائى الذى ينحو إلى استطالة مبالغ فيها لأبعاد اللوحة . ربما بغرض استيعاب عدد كبير من طبقات الشعب المصرى وهى

مصطفة خلف بعضها ، مهوسة بالمجد وبالإنتصار.

***

ويبدو "السياسي"، و"الاجتماعي" ، هنا وقد تجاوزا نطاقهما وارتديا لباسا ليس من سمتهما ، وصار الحال تحت مسمى الفن مسخا لا يحوز من الفن "فنيته" ومقاميته، إلا على قدر ثباته الأيقوني للتبعية الأبوية.

عن تداعي المكون وعن الخصوصية:

إننا لو استرسلنا في تفحص ذلك الفضاء الشامل الذي لم يطرح قبلا على محتوى التحليل منذ أول القرن العشرين إلى اليوم ، سوف تفاجئنا تلك الحقيقة المتفاوتة بين الدائم والمؤقت في العمل الفني، بين السردي والقيمي، بين الحكائية الأدبية والوصفية الفنية، بين الجمالي والجليل، بين المحاكاة والتفكيك بين الصورة كلغة بصرية ، وبين الدلالة المسكوت عنها في لغة المعتقد، وذلك في أعمال العدد الغالب من الفنانين المصريين وبخاصة أولئك الذين نطلق عليهم "جيل الرواد"، ثم عند مقدمات الجيلين اللاحقين لهما على الأقل.

فلنتأمل تفاصيل "النص البصري" في أعمال مجموعة الفن المعاصر بين الأعوام ١٩٤٦ حتى ١٩٤٩، وهي متماهية مع نص خطابي مؤول تأويلاً مسرحياً.

ولنتذكر لوحة الفأر الذي يتغذى في الدماغ البشرية، أو أجساد الموتى وهي متراصة على الأرفف مثل خبز المناولة عند آباء الكنيسة - لعبد الهادي الجزار - أو "البرص الزاحف المثبت فوق حائط قديم - لحامد ندا - ، أو القوقعة البحرية الواشية بأسرار "السحر القروي - لسمير رافع - أو الوضعات الحزينة الميلودرامية للشخوص البشرية - لحامد عبد الله - في الصورة المرسومة.

***

ليست تلك نصوص بصرية بقدر ما هي لوحات تعتمد الشعر وتمتهن الوصف الروائي.

ثمة ابتزاز هنا كامن "في فضاء محرض مكرس لتفجير ملكات الحواس، بينما الحاسة البصرية وحدها غير مرشحة لمقابلة مفردات اللغة السرية لما هو بصري بالفعل ، أي التماهي البصري البحت فيما هو بصري بحت.

ومن هنا فإن هذه اللغة تكتسب قيمتها التعبيرية من منابع لا تكون الصياغة البصرية فيها سوى تفنيد لمهارات التقنية ، وتدبير لتلك الوساطة التي تكون الصورة فيها ذات طبيعة "أيقونية" جامدة، إذ هي لا تحمل مستويات "فنية" التصوير إلا على قدر قوة المحكي الخاص بلغة الأدب والرواية.

فالرسام هنا يسلب التداعيات المتوقعة المعممة المتشابهة ، عند مختلف الناظرين إلى العمل، فليس ثمة خصوصية "لتصويرية" الفنان ، ولتجربته الذاتية، كما أنه ليس ثمة خصوصية أيضاً يستطيع أن ينفرد بها متلقي العمل لذات نفسه - بل هو جزء

من "تماثل التداعى" المكون أصلاً عند عدد المشاهدين.

ولنتذكر الآن حالاً لو حتى كل من حامد ندا، وعبد الهادى الجزار ، فالأولى قد وضع لها ندا اسم "الديك والزير والمرأة" ، وهى واحدة من تصاويره الشهيرة التى تحشد قوة تعبيرية ذات نسيج معمارى متفرد يكشف عن الحياة الخصوصية للرسام ذاته ، إن السطح معتم ، وبارد كالرصاص وقد مسحته سمات اسفلتيه منطفئة اللمعة بفعل استخدامه لبودرة "التلك" المؤهلة للامتصاص . ويبدو السطح كاشفا عن محتوى احتكاكات تراكمية لمجموعات لونية متعاقبة، ولكنها فى النهاية تفصح عن تلك "المونوكرومية" المظلمة التى عشقها "ندا" فى هذه الفترة من أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات.

* اختار ندا (١٩٢٤ - ١٩٩٠) وضعه الزير على جانب اللوحة الأيمن مستندا فوق الحامل المعدنى ذى الأرجل الثلاثية إذ ذاك يرى المشاهد "الديك" وقد تأهب فوق قمة الزير، تأهباً يليق بفعل الطيران لفرط التحفز الظاهر. ثمة امرأة وقط هارب فى مكان أثيرى من لوحة ندا، غير أن البناء كله يشى بتلك الفردانية الخصوصية لفنان ملهم مثله - **"فالماضى هنا يظل يمضي، والحاضر هنا يظل يحضر"** على ما يقول "هايدجر" . وليس بأيدينا سياق يعمم الانطباع بين المشاهدين على أساس من تشابه الاستدعاء الباطني، بل هو بلغة خاصة لكل متلق على حدة ، وعلاقة مفارقة تمثل محتوى التلقى لمستويات متمايزة عن بعضها البعض ومتباعدة عن بعضها البعض ، ومتوازية بين بعضها وبعضها ، ولكن دون أن يكون لهذا التمايز ، أو المفارقة أو التوازى شبيه كمى متواتر لحالة الانطباع.

***

لثانية التى نسوقها هنا فهى لعبد الهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) وهى تحمل اسم "السد العالى". فقد أنجزها الجزار قبل وفاته بسنوات قليلة ، وعرضها عام ١٩٦٤ فى قاعة اخناتون القديمة بشارع قصر النيل. وهى عمل تصويرى يقطب حالة تحول ذات سياق درامى فى أسلوب عبد الهادى الجزار . فى هذه اللوحة أعطى الجزار ظهره بصورة مفاجئة لتجربته الذاتية التى استلهمت الغامض والعدمي، والوعى بالموت، إلى حكائي ، وصفي، انداح إلى النمط.

فى لوحته تلك تقع عيوننا على رأس كبير لإنسان يحمل فى دماغه هموم "السد العالى" وقد احتلت الأجهزة ، والأسلاك ، والجبال الجرانيتيه وتصادمات الطاقة، وقوة العمل ، مكان تلافيف الدماغ ذاتها ، وأخذت تخرج منها تلك العناصر الميكانيكية التى تسجل الزمن ، والمكان ، والتاريخ لحدث جعله الانشغال الوطنى معمماً بين الكافة.

ولم يكتف "الجزار" بتكريس شكل الوجه والدماغ بحيث يمكن حشده بالآلات والقطاعات الحديدية ، وإنما أيضاً قام ببناء الكتفين والصدر على هيئة تسمح باحتواء مختلف المعدات

الميكانيكية ، وآلات الرفع والضغط ، والأوناش العملاقة التى أخذت فى النهاية النسق المعيارى للجسم الإنساني، وظهر الرسم الخطى الإحتوائى، واللون السماوى المسدل كالستائر الشفافة - أثيرياً في الدرجة الضوئية وفى الإيقاع ، كاشفاً بوضوح عن محتوى ذلك المدفون داخل الدماغ والوجه والكتفين والصدر من معدات السد العالى - وعن ذلك العزم الشائع المتسيد، المتمثل فى ارتفاع الرأس إلى أعلى، وفى انقباض الفك على ذقن حادة مشفرة بالتصميم.

***

إنما نحن كمتلقين ، نجد أنفسنا جميعا فى مواجهة عمومية ، تصويرية ، منشطرة، ومتساوية فى قسمتها بين المشاهدين . ذلك أن الصورة هنا لا تجسد المشهد التصويرى ، وإنما هو ذلك الأعجاب "الاستعارى" الذى يكثف استرجاعاً تماثلياً، ومنمطاً للذاكرة الجمعية.

فعلاقتنا - نحن كمتلقين - بالعمل ليست سوى "ذوقية" مشاعة" بين جميع المشاهدين تفتقد الخصوصية الضامنة لبرهان العمل، مثل تنقصها خصوصية صاحب العمل ، وتبدو اللوحة هنا وقد استلهمت جل قيمتها من سرديتها التى تعرض وتكشف هموم وإرادة وطن، فليس من وجود للصورة ما لم يكن السد العالى هو زهورها، ورمزها الذى يكثف فحوى المكانة، وغلو التقدير.

***

لقد قال هنرى ماتيس بحق فى كتابه ملحوظات رسام الذى نشر بباريس سنة ١٩٠٨: "لا يمكننى الفصل بين الاحساس الذى أكنه للحياة وبين طريقتى فى التعبير عنها "إنما: التعبير وفق طراز تفكيرى لا يتضمن العاطفة المرتسمة على وجه إنسان أو تلك التى تفضحها حركة عنيفة، بل أن ترتيب صورتى بأجمعه هو تعبيرى".

ونحن إذن حين نحاول معاودة قراءة ما جرى لا نريد أن نذهب إلا إلى وهم تعبير الذات ، وإلا إلى جوهر الفن الذى هو روح مهمومة فى الخيال البشرى.

إنما الفحص الذى أعنيه هنا ، يشير فى الأساسس إلى غايتين:

الغاية الأولى: الحاجة كما قلنا لنقد العقل "الملقى، ونقد العقل "الملتقى"، بأن نغامر فى صميم ذواتنا ونغوص عميقا ، ونواجه امتحان وجودنا.

الغاية الثانية: الضرورة التى تعتمد منهج الفحص، مادام المفحوص هو ذلك المخزون "المكون" أى ذلك "السائد" الذى يقطب حالة الملقى والمتلقى معاً.

***

إنما زاد الطين بله، حين عكف قطب على اغتيال ذات نفسه بنفسه ، إذ استحوذ على عناصر الملكات التى أنشأت تميزه . وفردانيته ، وأخذ يأكلها قاصداً إعدامها حتى لا تصل إلى الآخر الذى يؤازره ، غير مبال بأن ذلك الإعدام هو ذاته نفى لبرهان تميزه وفردانيته. إذ ليس من تميز دون

برهان عن وجوديتــه ، وليس من فردانية دون شهادة على رسمتها الثقافية ، والمعرفية.

آنئذ نشب حشد المصادمات ، وتكرست مهام المبدع - بدلاً عن حدث الإبداع - إلى ابتداع وسائل الاستيلاء والاستحواذ دون مسوغ . استحواذ على غير مسند من نسيج أو سياق فى الزمن أو التاريخ أو الثقافة أو الفن والأخلاق .، إذ صار لكل واحد من هؤلاء وأولئك لا يبوح عما فيه لرفيقه، ذاك المضمر الذى هو فى حقيقته مبتلى الجماعة فى اتحادها الشائه، حين يلمس أحد من هنا أو هناك حدود مراده الدفين، وفضاء غرضه المضمر.

المكون والمكون (أ) "الملقى والمتلقى":

** لقد ظل المكون السائد مستقرا ، غير حافل بمتغيرات العالم ، بسبب تلك القوى الطاردة الغلابة، التى وجدت مصالحها مع أنوية مغرقة حتى الاغتراب، مرتدية أقنعة "الهوية" تارة و"الأصيل لقدمه "تارة أخرى. لقد كان ذلك رفضاً لمستوى ، ولمحتوى الآخر ، مادام هو من شرائح الأغيار، مثلما ظل ذلك - بنفس القدر - قبولاً للذة الكمون داخل النفس تحت منظومة الكودات التراثية للأصيل.

وعلى حين بقى هذا على حاله ، محتفظا بآليات مستوى المتلقى الوفى، فإن الفنان الذى هو الملقي، قد أخذ يتقلب عبر تجربة العالم اعتباراً من النصف الثانى من الثلاثينيات ، مخلفاً وراءه "المتلقى" الذى زاد اغترابه من النفسى إلى الاجتماعي، ومن المكانى إلى الزماني، ومن الحسى إلى الفكري، حتى احتشدت الذات بالمكبوت دون افصاح ، وتضاعفت مسافات الوعى بينهما، - الملقى والمتلقى -، واستبدل إذ ذاك فضاء العقل بخواء العقل حتى الصدام الحتمى.

وفى الأربعينيات، وبعدها، - كان قطبا المركز - الملقى والمتلقى - قد أعطيا ظهريهما لبعضهما البعض ، وبدأ كل منهما اغترابا من ذات صنفه ، فإذا بالفنان الذى هو "الملقى" يعكف على فصام نازع فى النفس "الغريبة"، بينما مع محتوى العقيدة التى هى درعه ، ونجاته.

آنئذ ، بدأ النخر، والنحر ، في ذات كل منهما بغية تقطيب الأغراض، وآنئذ أيضاً، بدأ قطبا المركز فى إعلان نفى كل منهما للآخر وقد برزت المصلحة فوق المعرفة ، والمنفعة فوق العقل ، والخواء فوق الفكر ، والسوق فوق الفن.

***

إنما صارا "التراث" صنميا"، دون فحص، وقد رفعه أصحابه من عقيدة الوطن، حتى الربوبية، إلى أن استحال مشيمة مشيئة تعصى على التحليل لقداسة فيها ، وتعال . من ذلك الباب المبتهل الصوفى تم اسناد آليات "المصلحة" "و"المنفعة" و"الخواء" و"السوق"، من بين براهين علة المعليل بالتراث باعتبارها هوية لا مندوحة عنها للوجود. ولمعنى العالم.

فهل هو سباق للبعض قبل أن يغرب الزمن، وللبعض الآخر قبل أن يضيع في زحام السباق.

وهل شراسة الزمن تلك، هي ازدياد طامح لجحافل الطالبين في مقابل نقطة لا تروى ظمـأ الظامئ إلى الماء، أم أن الستار سوف يسدل لا محالة عما قريب ، فلمن شاء أن يلوذ بشيء فليلوذ به في فضاء تلك الخلسة الجهنمية.

إذ ذاك تستخدم التيارات والمدارس والأساليب، والأجيال ، والاتجاهات والمكانة، والتراجعات ، والتنازلات المؤدلجة والتلفيقية، وابتزاز عداوات بعض المتصحفين في النقد الفني، وسلطة الاتصال ، والتحريض ، والنشر والدرجات، العلمية ، والتجمعات، والهياكل المفتعلة والدس ، والتاكتيكات الانتخابية كلها جميعا في جمعية السباق المحمومة.

إن ابتعاث الكرامة صار حرفة لتلوين العجز ، وتغطية النكوص.

***

ووجدنا من يقول إن الواقعية هي المصرية ، وأن الفن الحديث هو نموذج الغرب بل إن ذلك الفن الحديث هو تغريب من لا هوية له.

ونسى هؤلاء وأولئك أن الدرس وما يدرس في مواقع الاختصاص من بلادي ليس سوى النموذج الصافي لقريحة العقل الغربي. وبأن العوار ليس في آليات العقل الغربي ، وإنما هو في تأويلنا الخادع لحقيقة ما نفعل، هو في تأويلنا لخامة الهوية، ونسيجها، المتمثلة في تمهيد العقل وتسميده للتصديق على برهان ما ينتجونه من فن ، يقال له فن "الهوية".

المكون والمكون (ب) "عن الخصوصية وعن الهوية":

حين نعود مرة أخرى لفحص الفن ، مجتازين تلك المسافة المفارقة بين الهوية كقاعدة مؤسسية، وغيبية تاريخية، وبين فكر هذه الهوية كفاعلية زمنية متواترة لحضور الحاضر، تقف في مواجهتنا لوحتا "مقهى في أسوان" – ١٩٣٣. ورقصة "الدلوكة" السودانية – ١٩٣٧ ، اللتان أنجزهما راغب عياد (١٨٩٢ – ١٩٨٢) – مفجرا بهما تلك الدلالات العفوية التي ظلت مجهدة ، ومبتسرة لفكر الهوية، مثلما هي منتجة للخصوصية، والفردية في حركة الفن المصري.

لقد فتح "راغب عياد" الباب على علاته لحركة نهضوية تعتمد تفرد صاحبها. ثمة في لوحتي "عياد" انفلات متدافع، ومواجهة درامية لحركة وتيار "جورج حنين" في الثلاثينيات ، آنئذ كانت الحركة الفنية المصرية تقف على أعتاب انبعاث ملتبس ومتحفز لملء فراغ فن" ما بعد المستشرقين.

وتبدو لوحتا "راغب عياد" الزيتيان بمثابة الفاتحة الأولى لدستور مؤسسي يشكل أولى التوجهات الإنقلابية التي أخذت على عاتقها "نقد" العقل الفني بغرض تحريره من محتوى السائد، إلى محتوى الفعل. وسوف نرى ذلك حالاً في محتوى الرسوم والتصاوير التي قدمتها جماعة الفن المعاصر في

منتصف الأربعينيات بزعامة رائدهم "حسن يوسف أمين".

إن الكرسى الخشبى المحمل بالتاريخ العاطفى ، والإنسانى فى "مقهى أسوان" ليس كرسياً عادياً، بل رقائق متراتبة لتاريخ وزمن يشكلان من ذلك المقعد ملامح يمكن أن نعدها بشرية . وإن جلسة المرأة فوق الكرسى وقد بدأ جسدها غليظا، وتقاطيع وجهها ويديها فظة كمثل أيدى عمال البناء اليومية فى الحوارى الشعبية، إنما هى اختصار للمسافة الواقعة بين طرفى التلقى - إنما نحن أمام إمرأة بلدية، مفجوعة الحظ، قوية الشكيمة، من مثل أولئك اللاتى امتلأت بهن رسوم نداء والجزار ، ومسعوده ، ورافع فى الأربعينيات التالية، بل وفيما بعد فى رسوم حامد عبد الله ، وعبد الرسول ، وتحية حليم، ويوسف سيده وسعد الخادم، ومنير كنعان - ثم بعض ممثلى الجيل الثالث كعمر النجدى وصالح رضا والرشيدى والغول والدواخلى.

***

إن عددا من أولئك التالين لحدث "عياد" - قد جلبوا فى أعمالهم الفنية خلاصة جاهزة مرسلة لتجربة عياد. ألا وهى القراءة البصرية للصورة الفنية من أعلى إلى أسفل والعكس بدلا من اليسار إلى اليمين ، ثم تماحى محور الارتكاز التقليدى وتبديله ليتوافق مع غاية البناء الرأسي، وتلاشى البعدية، ورفض النسبة القاعدية الذهبية للإنسان الفيتروفى، وإحلال جمالية مخالفة ، متكسرة، وطقسية، تعتمد القيمة كإعلان عن الجليل الباطنى المتمثل فى عقل الصورة التى تستقطب من المنابع المغايرة.

كانت تجربة "عياد" - فى نظرنا - هى بداية للذهاب إلى أبعد مما هو شخصى فى النتاج الفنى ، وتمهيد المخيلة لمحاولة نفى الأنوية بالاعتماد على الطاقة الشاملة التى تفيض فى قوة الفنان الباطنة.

إن الصورة الإيمائية عند عياد لم تكن سوى فاتحة لتبرير اللاوعى فى الممارسة الأدائية على قماشة الرسم ، وبالتالى نحت تلك الروافد التى ربما كانت مبررا لتفجير المساحة المرسومة ليس فقط عند جماعة الفن المعاصر ، وإنما وأيضاً، وذلك هو المهم، عند فؤاد كامل، ورمسيس يونان ، اللذين اتخذا لتجربتهما مقعدا مناقضاً فيما بعد لجماعة الفن المعاصر.

***

كان هكذا كرسى "مقهى فى أسوان". وكان هكذا الرجال الجالسون فى مقهى عياد وهم يتدثرون بالوهم ، وبالزمن المجمد ، وكانت هكذا المقاعد "الفانجوخية" ذات الصياغة الفجة الجسورة للألوان والبقع الشعبية ، فى هذه المرأة البلدية التى تعلن عن الحسى فى ثنيات جسدها ، منطوية على تلك الوضعة التى تفند حزنها التاريخي، وتفوح بالنخيل، وتقرحات أخشاب الجميز المصرية.

كانت تلك المفردات الأبجدية هى السعير المؤهل للإفلات من "المستشرقين"، - وما بعد المستشرقين"

– غير أن أولئك الذين جلبوها فى صورهم الفنية، أخذوا "التجربة" ولم يأخذوا "الأبجدية" – بذلك صار العمل مسخا شائها يكرس فحوى التجربة الجاهزة ، ويعدها للاجترار ولتملق العامة تحت عباءة الهوية – التى هى ليست بالضرورة "خصوصية".

***

أولئك لا يفرقون بين الهوية وفكرها.

لا يفرقون بين الطابع الأيديولوچى المتمثل فى الهوية كصنمية، وبين استقصاء الموجود والبحث فى المفردات والإبجديات المكونة باعتبارها مادة الفكر التى تصنع هاجس الوجود، ومن ثم نأتى إلى ذلك المعنى المفارق بين "الخصوصية" كهوية ، وبين الهوية كخصوصية، فالأولى هى التى تؤكد الذات الصانعة ، تلك الذات التاريخية التى هى تتابع لعصور متلاحقة على ما يقول "هايدجر" بل أن الماضى هو ذلك الذى يظل يمضى" ، وأن الحاضر هو ذلك الذى لا يزال يحضر" ، فليس إذن من ماضٍ دون حاضر، وليس من حاضر دون ماضٍ، بل هما معا نسيج الخلية المكونة لفعل العقل.

وأما الثانية ، فهى لا تقدم سوى محتوى عقيدة تستبيح ذاتها فى الفضاء الثيوقراطى أى فى ذلك الفضاء المعوق للمعرفة ، ومن حيث هى كذلك فهى لا تبغى البحث فى آليات تلك المعرفة، بقدر ما تسعى إلى تأكيد "الأدلجة" لذاتها ، والدفاع عن الهوية لغاية فى تبرير العجز ولهدف فى لذة الكمون البشري. بل إلى تدبير الطاعة المتنايحة لمشيئة الغيب.

***

أشراسة المواجهة تلك، هى جانب من بين حرب السوق وبين الفنانين؟ أهى حرب صغيرة تستهدف غلق أسواق، وفتح أسواق، وفضح أسواق، وهل "حدث" الإبداع صار مرشحاً، وحرياً بالدفن بين المواجهات الصامتة ، أهى حرب ضد سرية التعاقدات المنفردة بين أطراف دون أطراف فى لعبة التجارة بالفن. أم هى حرب يسعرها الحفاظ على المكانة الغاربة أو الإنحياز لمبغى التأنق فى مجتمع التلقى.

ليس من محال إذن، مادامت المواجهة قد قامت بين الكبار والكبار، والكبار والصغار، والصغار والصغار، ومن يقف بينهم ممن يجهد طاقته إجهاداً لطحن الأصغر ، وطعن الأكبر.

فلا التيارات الفنية ، ولا الأساليب ، ولا المدارس ولا الاتجاهات هى جميعاً من بين سعير تلك النار الموقدة – بل هى مواجهة لذاتها. جهاد متشظ يبغى الاحتفاظ لأطول زمن ممكن باقتناعات الشارع ، ورجعيته ، ونكوصه عن الوجود، وعن العالم، فما دام الشارع هو ذاك الذى يملك آليات التمويل والضغط ، وما دام هذا الشارع هو الذى يحوز طاقة القوى التى تعد مشروعه ، وما دامت وسائل الاتصال ، ونظم البث المعلوماتى خاضعة لابتزاز عاطفى متزامن مع التأييد – إذن فالطرق متقاطعة ، والأهداف متناقضة ،

والأغـراض دفـينة فى بطن الذات لا تبوح بمراميها إلا عندما تجثم على أقدام الضحية المرشحة للذبح.

ما العمل إذن؟

أتكون تلك شراسة فى الزمن.

أم هى "أتوماتية" الخيال المريض.

***

دعنا إذن، فى ذلك المجال الغامض الذى اخترناه لنقد العقل التشكيلى المصري، أن نذهب فى تصنيف، وتحليل ما يجرى إلى ما هو أبعد. دعنا ننحت فى العمق الرأسي، ونبحث فى طبقات المعرفة. ما دام أن الحال الذى يجرى ليس صراع أجيال ، وليس شراسة زمن ، وليس تحولات شرائح، وليس اختلالا تراجعياً لمنظومة الشارع وليس معدلاً متناقصاً للمتوحد، وللوجودى ، وليس سباقا يتطاحن فيه الجميع على الفوز، برقعة فى التاريخ ورقعة فى الماضي، ورقعة فى الحاضر، ورقعة فى المستقبل.

فماذا يكون الحال إذن.

أيكون الحال مواجهة محتومة بين معايير فى بناء نطاق المعرفة. بين ذلك المكون من مختلف روافد العقل، والمكون من العقل الفاعل، بين الآحاد، والثنائيات، والتعددية الصانعة لمقامية ثقافية، وبين الطقس البشرى للزعم العقيدى بين المفتوح والمغلوق والممنوع، والسائد.

فماذا يكون إذن.

صدام بين ثقافات. نقيض متفجر بين معدلات متسارعة، متزايدة، للمعلومات ، وبين معدلات متباطئة، متناقصة لمادة الفكر.

أو ليس هو الصدام أخيرا بين الميتافيزيقي، والعقلى، بين الغيبي، والواقعي، بين المكون، والمكون بين هوية مكبلة، وخصوصية تفردت وتجاوزت التكبيل ، بين الجامد غير المفكر به وبين العقل الحى وتخطيه للمقدس.

****

إنما هى أيضاً مواجهة يحشدها الحتمى، بين الانتكاس والتقدم، ونقيض غير متوازن بسبب معوقات فى التاريخ وفى الثقافة، بين الرجعية التوراتية، والتنوير المستقطب، مثلما هى بين الهيمنة الغفيرة لمحتويات الجهل، تلك التى تستلهم عنوانها من سلطان الغالبية المغيبة - وبين الأقلية الناهضة المهمومة بالبحث عن مؤيديها وأنصارها فى خضم الوطن.

علم الجمال العام كأسلوب للحياة

اليكسى زفيروف
ترجمة: د. أشرف الصباغ

إن تناقض الآراء المبدئية فى تقييم العقيدة الفنية لتشيخوف صار من الممكن اكتشافه فى الأعمال النقدية لمعاصريه، وخصوصا فى مقالتهم التى تتيح لنا مساحة واسعة لتحديد جوهر هذا التناقض والاختلاف بما تحويه من جدل حاد، وقصور فى الأساليب النقدية، وتطبيق المناهج الذاتية المبنية على المواقف والمنطلقات التجريدية. وبالتالى فسود فهم خصوصية البناء الفنى التشيخوفى الفريد والشمولى (فى وحدته العضوية غير القابلة للنقض والتجزئ) كان سببا فى ظهور مثل تلك المقولة التى أطلقها أحد كبار النقاد الروس "ميريجكوفسكى": «إن تشيخوف قومى لأبعد الحدود، ولكنه ليس عالميا. وهو عصرى حداثى بدرجة عالية، ولكنه ليس خالدا بالمعنى التاريخى».وفى إحدى محاضرات «سيرجى بولجاكوف» نجد مقولة مناقضة تماما:

«إن نماذج تشيخوف لا تمتلك فقط السمات والمعانى الإقليمية والقومية، ولكنها تملك أيضاً السمات والمعانى الإنسانية العامة التى لا ترتبط فى أى حال من الأحوال، وفى كل شئ، بظروف الزمان والمكان. ويعتبر كتاب بولجاكوف «تشيخوف كمفكر» من أهم الكتب لمثيرة للجدل والاهتمام لما فيه

بالدرجة الأولى من حداثة فى المنهج استدعت نقدا حادا من الناقد نيفيدومسكى الذى اعتبر طرح الموضوع بهذا الشكل سخافة وعبثا. وقال إن تشيخوف لم يكن أبدا مفكرا فى أى شىء. وقبل أن تبدأ هذه المناقشة الحادة بزمن طويل، كتب جوركى لتشيخوف: «إن الأعمال الدرامية الأخرى لا تستطيع نقل الإنسان من الواقع إلى العموميات الفلسفية، ولكن أعمالكم تفعل ذلك». والمثير للدهشة والاستغراب أن الإشكالية الخاصة بكون تشيخوف مفكرا أم لا قد سيطرت آنذاك على جميع المناقشات الثقافية والأدبية المكرسة لأعمال الكاتب. وكان قصور الأدب الروسى على إيجاد حل تقليدى - مناسب لهذه الإشكالية، مؤشراً لبداية ظاهرة جديدة فى الثقافة الأدبية الروسية فى بداية هذا القرن. وكان اللغز الرئيسى فى هذه الظاهرة هو صعوبة تعريف خصائص الكاتب العبقرى الذى يغيب صوته عن عمله ويكون ذائبا فى أصوات أبطاله (تغيب حدود التفرد الشخصى عندما يكون الكاتب حاضرا فى عمله الإبداعى وفى نفس الوقت يكون صوته الخاص غائبا وذائبا تماما فى أصوات أبطاله).

الغريب فى الأمر أن النقاد أصحاب المواقف المختلفة والمتناقضة يجمعون على رأى واحد، ومعهم نقاد مجلة "الأسطورة" وجيل الرمزيين الكبار، وهو أن تشيخوف مغنى الجهلة والخاملين وأشباه المثقفين من الطبقة الوسطى، وكاتب تصويرى بعيد عن الشعب بعده عن نخبة الموهوبين والمفكرين، ومدون تواريخ للناس المملين الكئيبين، وللصراعات عديمة الجدوى، وكاتب لا يمتلك هدفا عظيما، وليست لديه فلسفة عامة. أما الذين يقفون على الجانب الآخر بما فيهم جيل الرمزيين الشباب، فقد مدحوا تشيخوف وعظموه لأسلوبه فى طرح الإشكاليات الوجودية المتمثلة فى طباع ومصائر الناس البسطاء، ولربطه العام الكلى بالخاص التفصيلى والدقيق، ولدقته التفصيلية فى رسم وتصوير حياة إنسان ما. وبكلمات أخرى فقد مدحوه وعظموه على صيدليته- عالمه- التشيخوفية المدهشة التى لا نعرف كيف بناها وأسسها، والتى يختلط فيها البعيد بالقريب، ويمتزج فيها الكبير بالصغير فى وحدة كلية غير مجزأة. فالنص التشيخوفى يقترب من الرواية إلى حد كبير من حيث إلمامه بالخصائص الواقعية، وكثيرا ما تم تفسير ذلك بأنه بقدر ما هو نتيجة لخصائص أسلوب الكاتب، بقدر ماهو نتيجة للخصائص البنائية للدراما التشيخوفية من حيث تشبع النص بها إلى درجة قصوى، واختصارها المتناهى للزمن الفنى. إلا أن المدى العام لهذه الدراما يقدم بشكل حقيقى المنهج الخاص بالكاتب تجاه الواقع (فى حالة تشيخوف يعتبر هذا المنهج غير روائى على الإطلاق)، حيث إن الخصائص والعلاقات المميزة لنصوصه المسرحية (القوانين الإنشائية للبنية الفنية) هى التى تعطى لها العالمية والعمومية

والمعانى الفلسفية.

وباختصار فمصادر التناقض الموجودة فى المقالات النقدية حول تقييم أعمال تشيخوف يمكن أن تكون مختلفة. ولكن اختلاف هذه الروايات يمكن أن يكون له طبيعة ازدواجية معقدة مرتبطة بالصراع الدرامى:

أولا: يمكن تناول هذا الصراع والنظر إليه بشكل تقليدى فى حدود منظومة الشخصيات. ومع أن هذا يعتبر أقل مستوى للصراع، إلا أنه لا يجب التقليل من أهميته بالنسبة لبناء النص المسرحى. ولذلك فحتى لو تم الاتفاق على أن النصوص المسرحية لتشيخوف قد كتبت مناقضة لجميع القواعد، فهذا يعنى بالفعل أن هناك قواعد ما موجودة فيها، ولو حتى كموضوع للنفى. وعلى هذا المستوى المرتبط بالدرجة الأولى بالصراعات المباشرة للشخصيات يمكن رصد لحظتين:

الأولى، مرتبطة بالخصوصية – النموذجية– الاجتماعية، والثانية مرتبطة بمستوى الخلاف– الصراع– الاجتماعى.

ومن المعروف أن تشيخوف قد أعطى رأيه بصراحة فى الأكلشيهات القصصية المحسوبة (طبق الأصل)، والتى رأى فيها قبل كل شئ نزعة فكرية لا تمت بأى صلة إلى قضايا وإشكاليات الأدب. وقد كتب تشيخوف إلى بليشييف فى ٤ أكتوبر ١٨٨٨م: «إن الهزل والغباء والاستبداد يسيطر ليس فقط فى بيوت التجار وفى السجون، إننى أرى كل هذا فى العلم والأدب، وفى أوساط الشباب.. ولذلك لا أحمل أى حزن خاص، أو أى شغف لا برجال الشرطة أو الجزارين، ولا بالعلماء والكتاب، ولا حتى بالشباب. بل وأرى أن الشركات والدكاكين والبطاقات ما هى إلا محض وهم وخرافة. إلا أننا لو تناولنا معالجات النصوص المسرحية التشيخوفية، سواء على المستوى النقدى أو المسرحى (الإخراجى)، فسوف نرى الدور المهم والواضح الذى تلعبه بالتحديد الخصوصية الاجتماعية فى حل الصراعات. بل وكيف أثرت هذه الخصوصية على وجهات نظر معاصرى تشيخوف وتلاميذهم فى رؤيتهم لها: فأى قيمة، مثلا، نراها فى انتماء "ايفانوف" إلى جيل ما بعد الإصلاحات، أو فى حالة "رانيفسكايا" و"جايف" كأصحاب أملاك، و"لوباخين" كرأسمالى. إن البحث والتنقيب الدائمين للبطل الإيجابى عند تشيخوف يرتبطان بالتحديد، وبالدرجة الأولى، بلحظة تحديد الهوية أو الخصوصية الاجتماعية لذلك البطل الذى يخصص له مكانا فعالا بين أبطاله. ولذلك فعند تشيخوف لاتنفصل إطلاقا الخصوصية الفردية– الشخصية– عن الملامح والصفات الإنسانية العامة. والبطل التشيخوفى يسمو على عصره عند ربط الشرطية – السلوكيات– العامة، لبطل الدراما الرمزية، بالملامح الواضحة للقناع الطبيعى الذى يلبسه. وأن التموضع الاجتماعى بدرجة أو بأخرى يعطى تأثيرا عكسيا على حل الصراعات بين الشخصيات. فالخصائص الاجتماعية

تختلف بمحض الصدفة عند تشيخوف: وهذه الملامح- الخصائص- فقط تخص.. رانيفسكايا، وبدرجة بسيطة "لوباخين". أى الملامح التى قد أصطلح على أنها تتطابق مع طبقتهم أو شريحتهم الاجتماعية. وتشيخوف يضع كل حدث محدد فى موضع متفرد له خصوصيته، وهذا الموقف يعطيه إمكانية للنظر بشكل مختلف إلى منظومة الشخصيات مما يتطلب منا إعادة النظر لتركيب الشخصيات فى مسرحيات تشيخوف. فمن ناحية نرى المسرحية تتحدث عن العلاقات داخل مجموعة الأفراد المعلقين فى عالمهم الصغير. ومن ناحية أخرى فهذه الدراما تعرض أمامنا قطاعاً ميكروسكوبيا كاملا للحياة الروسية بجميع طبقاتها وشرائحها، بل وتجمع قصص وخطوط من حياة موظفى "الزيمستفو" (المجلس المحلى المنتخب فى الريف الروسى قبل الثورة): موظفون وأطباء ومدراء وخدم وفلاحون وبروفيسورات وممثلون وملاك، وكل ذلك فى مخطوطة تاريخ للنصف الثانى من القرن التاسع عشر. إن البطل عند تشيخوف يظهر من خلال منشور زجاجى يحلل جميع تفاصيل تيار حياته- صيرورته-: فى تشابهه مع الآخرين، وعبر التعرف والاكتشاف، وعلى أساس الضرورة، وتكرار أشكال وطقوس الحياة المعيشية العامة. وكل لحظة من لحظات الحياة العادية المملة- فى تفردها واختلافها عن اللحظات الأخرى- تكشف لنا عن عالمه، وتتيح إمكانية واضحة للنظر إلى الوجوه غير المتوارية خلف القناع الاجتماعى بطوليا كان أو رومانتيكيا.

ومن وجهة نظر معاصرى تشيخوف من ذوى النظرة المحدودة أن أعماله مرتبطة بالقضايا والأسئلة والأنماط الحياتية الخاصة بالزمن الذى كتبت فيه، وبالمجتمع الذى كتبت عنه، وأن خصائص الشخصيات والمواقف تبدو جميعها كأكلشيهات روتينية جاهزة وذات مستوى أقل من المتوسط(وهذا يفسر سر الهجوم الدائم على تشيخوف باعتباره كاتبا لأعمال درامية من حياة السذج والمملين). والجدير بالذكر أنه حتى هؤلاء المعاصرين من ذوى النظرة الأكثر تبصرا وفطنة كانوا يرون فى أبطاله ، وفى مواقف حياتهم ووجودهم شيئا ما عاديا، ولكنه فى نفس الوقت خارق للعادة، ومميز جدا لحياة المثقفين الروس فى نهاية القرن التاسع عشر.

ثانيا: أما تشيخوف نفسه فقد ركز كل اهتمامه على المشاكل والقضايا النهائية- الجوهرية فى الحياة: نهاية الوجود الإنسانى، ونسبية المعرفة والمأساة فى العلاقات العاطفية. وهذا فى الواقع ما يميز ويحدد المستوى الثانى للصراع عنده. وهو صراع روحى بالدرجة الأولى يتضمن فى داخله مجموعة من المعارضات والتناقضات، علاوة على أنه لا يؤدى فى أى حال من الأحوال إلى أى من تلك التناقضات الروحية عند الكلاسيكيين أو الرومانسيين (والحديث يدور هنا حول التناقضات الروحية التى أصبحت بشكل تاريخى أساسية مثل

الواجب- العاطفة عند الكلاسيكيين، والحلم- الواقع عند الرومانسيين). إن الفكرة الأساسية عند تشيخوف هي التناقض الواضح بين مجموع التصورات الإنسانية عن الحياة، بل وحتى يمكن القول بين الخبرة الحياتية للإنسان، وبين حياته نفسها، مما يجعل منهج تشيخوف مرتبطا بمذهب العبث في القرن العشرين. فقد كان ينظر إلى الموقف الحياتي العادي والمألوف كموقف استثنائي طارئ، وتبدو لديه الأحداث في سيرها غير القابل للعودة إلى الوراء واضحة وعادية بدرجة كبيرة، بل وفيها بعض القسوة مثل: فشل وانهيار البدايات الإبداعية- المواهب- أمام قهر الواقع المؤلم. وبشكل عام في البحث عن مخرج من المواقف المعقدة يؤدي بالبطل التشيخوفي إلى الاصطدام بالأسئلة والقضايا النهائية- الجوهرية للوجود، وكذلك حالة العالم وعلاقة الأبطال به والتي تبدو كبحث عن مواقفهم في الحياة وفي هذا العالم، وكمحاولة للاتصال والتواصل مع القوانين الإلهية المنظمة للكون، كلها في مجملها تكون جوهر النص المسرحي التشيخوفي.

وعليه فالمستوى الثاني للصراع ليس ببساطة عبارة عن كتلة- خليط- من التناقضات بين الناس على الأرضية الاجتماعية الفلسفية أو الأخلاقية، وإنما- هذا المستوى- يعكس علاقة الأبطال بالواقع نفسه في جميع صوره المختلفة، وفي كليته ووحدته أيضا. فالعالم يرمز من ناحية إلى الجماعة المحددة بأطر وظروف معيشية معينة، ومن ناحية أخرى هو المجرة بالكامل: اليابسة والسماء والناس والحيوانات والنباتات. ومن خلال خط البطل- العالم (الاجتماعي الفلسفي) في وعينا يصوغ الكاتب في آن واحد نموذج البطل ونموذج العالم: ومن هنا تصبح قضايا بناء العالم غير منفصلة على الإطلاق عن قضايا الوعي والتصورات الإنسانية. والفراغ كمكان للأحداث عند تشخوف يتشكل على أساس هذا المبدأ العام. فهو محدد وفي نفس الوقت كلي مجسم. وبالتالي فمن غير الممكن أن يجسد على خشبة المسرح بشكل مباشر، أو يوصف كاملا في النص، أو يقدم في الملاحظات والردود. ولكن من خلال التفاصيل السريعة، ومن بعض الكلمات المتساقطة من أفواه الأبطال تظهر بوضوح وجلاء صور داخلية ما، ومناظر طبيعية مرئية وأخرى غير مرئية، وأماكن طبيعية خالية وأخرى من صنع الإنسان تعيش في حيز واحد بجانب البعض. مثل القرى الفقيرة والأخرى من نوع قرية "ماليتسكوفا" في "الخال فانيا" حيث مرض التيفوس... وفي بيوت الفلاحين ينام الناس جنبا إلى جنب مع الوساخات والانتان وسط الدخان.. والعجول جنبا إلى جنب مع المرضى على الأرض.. تتجاور جميعا مع ضيعات الاغنياء القديمة الموجودة عند تورجنييف. وفي النص التشيخوفي أيضاً تذكر الكنائس والمدارس والمصانع والورش

ومحطات القطارات. وكل هذا الوصف لا يقل أهمية وتحديدا عن ملاحظات المؤلف. فمثلا: موسكو، وشارع "بسمانايا" القديم، والثكنات الحمراء، وحانة "تيستوفسكى"، والجامعة، كلها تعنى أشياء فى غاية الأهمية بالنسبة لأبطال «الشقيقات الثلاث»، بل وأهم من مدينتهم الريفية التى حملهم مصيرهم إليها.

إن المكان فى نصوص تشيخوف، كما قال زينجرمان، يمتلك طابعا «مغلقا- مفتوحا».

فمن ناحية يبدو الأبطال التشيخوفيين كما لو كانوا مرتبطين- مشدودين- بقوة إلى المكان الذى يعيشون فيه (مثل "سورين" المحبوس فى الضيعة كما لو كان فى سجن، والذى يحلم بالحياة فى المدينة. وكذلك "تريبليف" الذى يعيش فى مجاهل الأرياف. و"الخال فانيا" و"سونيا" نراهما فى الواقع سجينين فى عملهما من أجل إعالة البروفيسور "سريبرياكوف". وأيضاً تحرق «الشقيقات الثلاث» شوقا فى مدينتهن الشمالية الكئيبة (كما لو كن منفيات). ومن ناحية أخرى نرى المكان باستمرار، وينفتح .ولا سيما فى تلك اللحظات المصيرية فى حياة الأبطال). ونرى وجوها جديدة، وأبطالا يروحون ويجيئون، يسافرون ويعودون. والنصوص مليئة بالشخصيات العرضية، منها الموجود على مسرح الحدث ومنها الموجود خارجه: المارة العابرون، الموسيقيون المتجولون، الجنود، الفلاحون، الخدم، الجيران، الموظفون. والطرق المتشعبة كالأشعة فى جميع الاتجاهات حيث القطارات تنطلق إلى موسكو وباريس وخاركوف، وإلى نهاية العالم، والله يعلم إلى أين أيضاً. إن تشيخوف يوسع باستمرار حدود الأحداث الجارية فى الحيز المنزلى بالضيعة أو القرية ، وفى نفس الوقت فى الفراغ الكونى كله، وليس من المصادفة فى "الخال فانيا" ظهور رسوم المركز والقضاء الإدارى، أو ظهور خريطة أفريقيا غير الضرورية.

إن كل الاستطرادات الوصفية للمكان موضوعة على لسان الأبطال، ويتم الكشف عنها عبر قلقهم وتوتراتهم وآرائهم. والبطل والعالم عند تشيخوف وحدة كلية وزمنية (يظهر كل منهما وتتضح ملامحه عبر الآخر) من ناحية، ومن ناحية أخرى نجدهما مجزأين منفصلين (أى يمتلك كل منهما خصائص موضوعية مستقلة عن الآخر). وتعتبر قضية نظام الكون من أهم القضايا التى تشغل الأبطال، ونرى بحثهم الروحى يتجه نحو أسرار الكون، لتصبح بداية الخليقة من أهم القضايا عندهم. وأى من المحاولات لتصوير تشيخوف ملحدا أو على العكس مثاليا مؤمنا، والتى غالبا ما تقوم على أساس ثنى ذراع ما يقال على ألسنة أبطاله، ماهى إلا محاولات فاشلة وباطلة. لأن هذه القضية بالتحديد تعتبر واحدة من القضايا الجادة والخطيرة بالنسبة لفنانى العصور والمراحل الزمنية الفاصلة: عصور التحولات، وتغير الخرائط

الدينية للعالم، وعمليات الضياع، والبحث فى الديانات واعتناقها. وهى بالنسبة لتشيخوف قضية من أخطر وأوجع قضاياه على وجه الخصوص: عندما كان ذلك الصبى الصغير الذى تفتح وعيه على الجوانب القروية المضيئة وفى نفس الوقت تربى على التقاليد القاسية للدين المسيحى، وعندما كان ذلك الشاب الذى رفض كل إيمانات الصبا وصار طالبا ملحدا فى معهد الطب، وعندما أصبح ذلك الكاتب الذى يحاول تعبيد الطرق لإبداعاته وتحديد الهدف منها، وعندما صار فى النهاية ذلك المريض بالسل الرئوى الشاعر دائما بقدوم الموت فى كل لحظة. وقليلا ما تلقى رسائل ويوميات تشيخوف الضوء على هذه القضية على اعتبار أنه من الصعب ربط أفكار الإنسان «عندما يفقد ثقته وإيمانه- بالمعنى الدينى- من جراء الحيرة والارتباك إذا ما نظر إلى المثقفين المتدينين «بمقولات حول أنه سيأتى زمن ما» تدرك فيه الإنسانية جوهر وحقيقة الإله الحقيقى، كما تدرك أن أربعة هى حاصل ضرب اثنين فى اثنين». وبشكل أكثر وضوحا يحدد تشيخوف موقفه فى إحدى رسائله عندما يتحدث عن تلك المساحة الشاسعة بين «وجود الإله وعدم وجوده». وكثيرا ما نرى هذه الأفكار والخيالات التشيخوفية فى العديد من مؤلفاته (أى ذلك الإنسان السائر فى الحقل الواسع غير المحدد، أو على الأرض الفضاء غير المحدودة تحت السماء الخالية، فى اتجاه خط الأفق البعيد). بل إنه يحيط أبطاله بمساحات غير محدودة من الفراغ والخواء، وخصوصا هؤلاء الأبطال الذين يحملهم رسالة البحث الدائم عن «الحقيقة المطلقة» و«جوهر الإله الحقيقى» و«الحياة الجديدة السعيدة»، ثم يتركهم فى وحدة وعزلة فى بحثهم التراچيدى.

الغريب فى الأمر أن اهتمامات تشيخوف الفلسفية فى مجملها متعددة ومختلفة ومتناقضة.ومن الفلاسفة الذين أثروا على وعى وتصورات تشيخوف: هيجل وكانط وشوبنهور ومارك ابريل، ويمكن ذكر ليف تولستوى. إلا أنه ولا واحدة من هذه الفلسفات (بشكل كامل ومنظم) يمكن أن تكون مسئولة بشكل تام عن التصورات التشيخوفية حول العالم. لأنه رفض الأخذ بشكل كامل بواحدة منها لقناعته أنها غير كاملة، ومن ثم فقد اعترض على موضوعات محددة فى هذه الفلسفات، وأظهر عدم رضائه عنها. أما ما أثار اهتمامه بالدرجة الأولى، وما يمكن أن نرى له انعكاسات فى مؤلفاته، فهو ديالكتيك هيجل، والتضاد- المعارضة- عند كانط، والإيمان بالتقدم وخصوصية مذهب اللاأدرية للمذهب الإيجابى (الوضعى) بالمدرسة الإنجليزية، والنظرة التأملية الخاصة عند شوبنهور التى وهبته القدرة على محاولة الابتعاد عن المعاناة الشدية للعالم، و "رواقية" مارك إبريل ، وعلم الأخلاق عند تولستوى. إن مجمل عناصر هذه الفلسفات والمذاهب يمكن إيجادها فى النظرة

التشيخوفية الخاصة إلى العالم بكل ما فيها من إحساس بالسرية والغموض الدائمين للحياة، وتركيزها على إدارك الإنسان للعالم، وفى نفس الوقت بنظرة متيقظة واعية للتناقض العدائى بين الحياة وتصوراتنا الذهنية عنها.

وعموما فالصورة المعقدة للعالم عند تشيخوف تتبلور أساسا من مجموعة من الأوهام الإنسانية المحكوم عليها بعدم التحقق، ومن المثل العليا المستحيلة، حقيقة كانت أو خادعة. وتشيخوف لا يختار الطريق الحقيقى والوحيد مثل تولستوى، ولكنه يدعو القارئ عن طريق الطائر المحلق (من هنا ندرك الوجود الدائم لنموذج الطائر التشيخوفى فى جميع أعماله تقريبا) لكى يلقى نظرة على دهاليز التيه الغامضة المبهمة التى يسلكها الناس فى بحثهم عن الحقيقة. فمنظر الحقل الواسع إلى مالا نهاية يولد لدى القارئ انطباعا باحتوائه كليا على الحياة، وإحساسا بإدارك الحقيقة، وشعورا واضحا بوجود الكاتب معه فى البحث. إن معظم أبطال تشيخوف المسرحيين يحاولون بمعاناة شديدة إيجاد البديل عن الإيمان.. فى الفن والجمال، والحلم بالعمل الحر الشريف، وزرع الأشجار، وهذا كله من أجل إقامة علاقة عضوية حميمة بين الذات والعالم.

فالناس يحلمون بالزمن عندما يتم الوصول إلى الهدف النهائى ويصبح مغزى الحياة مفهوما لهم.. "تريبليف"- فى مسرحية النورس- يكتب مسرحيته أو أوهامه وخيالاته الكونية الكئيبة، و"أستروف"- فى مسرحية الخال فانيا-، و"فيرشينين"- فى مسرحية الشقيقات الثلاث- يتحدثان عن المستقبل الجميل، و"ماشا"- فى النورس- تعظ عن أهمية وضرورة الإيمان، و"سونيا"- فى الخال فانيا- تحلم بمملكه السماء.. وهكذا: إن الحياة كلها معاناة وألم.. وببساطة فالشباب قد أهدر وضاع، وكل شئ يدفع الأبطال بأن مصائرهم مجرد لحظات، ويجبرهم على البحث عن السلوى والتعليل بالتفكير فى المستقبل والخلود.

لم يكن مجال الأفكار الخالدة والقيم ما فوق الذاتية فقط هى التى ثبتت الأنظار على الأبطال التشيخوفيين، ولكننا نراهم وقد قُدِموا لنا فى علاقات معقدة بالمجتمع، وبالوسط الإنسانى المحيط. فنرى أفكارهم حول خدمة المجتمع وحول المستقبل تتماس وتتقاطع مع أفكارهم حول خدمة الحاضر وخدمة الإنسان. وتظهر العلاقة مع الجماعة الإنسانية المحددة عند تشيخوف، فى المقام الأول، عبر الحياة والأمور المعيشية، وتصبح الطبيعة هى الوسيلة بين الناس وبين الكون أو العالم. وهذه العلاقة ليست هكذا بسيطة كما تبدو لأول وهلة، لأن مثل هذه العلاقات تتشكل فى مجملها- فقط فى حدود دنيا- عن طريق الوضوح الشفاهى للوصف والتصوير الذى يتميز به الكاتب. ولن نجد عند تشيخوف إنسانا غير عادى (هناك كل شئ ماعدا ذلك.. فمثلا الدكتور

أستروف- الموظف فى المركز - ليس عفريتا، ويلينا أندرييفنا «المخلصة لزوجها» ليست سندريللا). كما إننا لن نجد إطلاقا تلك الصورة المأخوذة عن شعر الرعاة الزاهى، والتى للأسف يقومون بحشرها فى نصوصه عندما يقدمونها على خشبة المسرح.

أما الطبيعة فتضع الأبطال التشيخوفيين أمام العديد من القضايا المعقدة، مثل الإيمان بالله، وبالعلاقات والظواهر الغامضة، وبإشكالية خلق العالم. وفى نفس تلك اللحظة نجدها تعد وتجهز لأكثر المسائل غموضا وإبهاما بالنسبة للإنسان- وهو الموت. ولقد جاءت فى إحدى رسائله عبارة نلمحها دائما تحوم حول مقولات أبطاله: «إن الطبيعة الشافية حينما تقتلنا فهى فى نفس الوقت تخدعنا ببراعة مثل مربية الطفل عندما تحمله من غرفة الضيوف لكى ينام». وهنا بالتحديد تظهر ملامح الفلسفة الطبيعية عند تشيخوف، لتبين مدى عجز التركيبة الذهنية فى علاقاتها بالقوانين الواضحة- الغامضة لهارمونية الروح الإنسانية المرهفة فى حركتها. فمفهوم المعاناة والعذابات الذاتية للأبطال يقابل بمجموعة من نماذج وظواهر طبيعية "مُعَرّفة" تتحول إلى نماذج وظواهر أخرى "عارفة"، حيث العلاقة بالطبيعة هنا تحمل لهم حالة من حالات التنويم المغناطيسى وتوارد الأفكار، ويصبح تأثير وسلطة الطبيعة على هذه الشخصيات ضخما لأبعد الحدود. ولقد فقدت كلمة "الجو"، المستخدمة كثيرا، مفهومها البدائى بمقتضى الدراما التشيخوفية، لأن الأبطال فى الحقيقة يعيشون ذلك الجوهر الواحد غير المادى، وتلك الأفكار والأحاسيس المشتركة التى تعطى كلا منهم إمكانية الإحساس بالآخر وبالعالم.

كما أن نطاق التصادمات والتناقضات والصراعات المعيشية الحيوية ومستواها الأخلاقى والجمالى يُقاس بواسطة المعادلات الطبيعية حيث غموض العالم الطبيعى وحركته المبهمة بتمخضاتها الواضحة تتفاعل جميعا وتتحلل فى شكل أشبه بالطوفان الخفى لتنسكب فى النهاية مع اللوحة التشكيلية الروحية للبطل وتشكل بانوراما الحياة. والعلاقة العضوية بين الإنسان وعالمه الطبيعى المحيط تظهر بوضوح فى «بستان الكرز» الذى جاء عند تشيخوف رمزا للجمال الرقيق والخالد بالمعنى الفلسفى، حيث من الممكن فقدانه ولكن يستحيل علينا تدميره، وهذا «أمر حاسم» كما قالت رانيفسكايا، لأنه ملك للجميع وللطبيعة ولروسيا كلها، وفى الوقت نفسه لا يوجد له مستقبل حيث لا يملكه أحد بعينه وإنما تتساوى ملكيته للأبد والخلود مع ملكيته للتاريخ والأزل، وحيث الأشجار العتيقة قد شهدت حياة العديد من الأجيال، ورأت كيف «خمدت وانطفأت تلك الحياة بعد أن كانت تحيط بهذه الأجيال. وبمرور الزمن تصبح الطبيعة أكثر حيوية وإنسانية، وتصبح علاقتها بالناس أقوى وأوشج. عندئذ فمن

الطبيعى ظهور الرؤى والأطياف.. فها هى رانيفسكايا تقول «على اليمين، عند المنعطف المؤدى إلى التعريشة، انحنت شجيرة بيضاء تشبه امرأة» متصورة أنها أمها تأتى مقبلة على طريق البستان أو الحديقة. ونرى حضور مظاهر الطبيعية فى وعى واستيعاب الأبطال وسلوكياتهم، وتأثيرها على رؤيتهم للملامح السرية الغامضة للكون. ففى "النورس" نرى تغير الأضواء وتقلب العاصفة الرعدية كما لو كانا يحدثان تغييرات فى السلوكيات والحالات النفسية للأبطال.. فى مساء خريفى ملبد نسمع أحدا ما يبكى فى المسرح القديم: أما ريح تصفر وأمواج تهدر، وإما نينا تنشج، أو أن روحا كونية تتعذب.

وما هذا الصوت المتكسر لوتر فى «بستان الكرز»؟ فى الواقع يمكن أن يكون دلوا قد سقط فى البئر. لا أحد يعرف جوابا. وفجأة يتبدل كل شئ، ويحدث انقلاب حاد فى أمزجة الأبطال. ولقد حدث شئ فى غاية الأهمية بخصوص إحدى الأفكار الدرامية لتشيخوف فى سنواته الأخيرة، وقد كتبت عنه زوجته «كنيبر تشيخوفا» فى مذكراتها: «فى العام الأخير من حياة انطون بافلوفيتش ظهرت لديه فكرة لكتابة مسرحية. لم تكن هذه الفكرة بعد واضحة، ولكنه قال لى أن بطل المسرحية عالم يحب امرأة. وهى إما لا تحبه أو تخونه. وبالتالى فهذا العالم يسافر إلى القطب الشمالى. وفى الفصل الثالث بدت له الصورة هكذا.. سفينة واقفة وقد اطبقت عليها الثلوج.. البلج الشمالى- القطبى.. العالم يقف وحيدا على ظهر السفينة.. الهدوء التام.. سكون الليل وجلاله.. وهناك على خلفية ذلك البلج القطبى الشمالى يلمح طيف امرأته الحبيبة آتيا. (تجدر الإشارة هنا إلى أن ستانسلافسكى قد ذكر قصة مشابهة لما روته كنيبر، حيث كتب «كان يحلم بكتابة مسرحية جديدة ذات اتجاه جديد تماما بالنسبة له. وبالفعل فقد بدأ موضوع المسرحية المزمعة وكأنما ليس موضوعا تشيخوفيا. ولتحكموا أنتم، فثمة صديقان، شابان يحبان امرأة واحدة. ويخلق الحب المشترك والغيرة علاقات معقدة متشابكة. وتنتهى المسألة برحيلهما كليهما فى بعثة إلى القطب الشمالى. وتُصور ديكورات الفصل الأخير سفينة ضخمة، اطبقت عليها الثلوج. وفى نهاية المسرحية يرى الصديقان شبحا أبيض ينزلق على الثلوج. ويبدو أن ذلك ظل أو روح المرأة الحبيبة التى قضت نحبها بعيدا، على أرض وطنهما»- المترجم).

إن الميول الدرامية والانطباعات التصويرية (المدرسة الانطباعية) يجب أن يكون لها منظومة ملامح وصفات عامة. ولكن تشيخوف يعطى للقارئ نفسه إمكانية إنشاء علاقات بين العناصر غير المتجانسة لكى تصبح الرؤية الكلية لتيار التفاصيل الفنية فى كليتها، وألا تقتصر الرؤية على واحدة من التفاصيل أو الأفكار، وإنما يجب أن تحيط بالمنظومة الكلية لتلك الأفكار والتفاصيل التى تلد

بدورها هذه المنظومة. ومفهوم «الدراما الانطباعية» فى عمومه يتغير ويتبدل بالنسبة للأعمال التشيخوفية ولا يعبر بالضبط عن أسلوب ومبدأ الوصف التشيخوفى أو اختيار الوسائل والأدوات الفنية. وكلمات ستانسلافسكى حول تنوع الأسلوب التشيخوفى معروفة جيدا: «.. بلا أمل يضع الشاب العاشق تحت قدمى حبيبته النورس الأبيض الرائع المقتول. هذا رمز حياتى رائع. أو الظهور الممل لمدرس النثر الذى راح يضايق زوجته بجملة واحدة وواحدة فقط أخذ يرددها طوال النص حتى استنفذ صبرها: لنذهب إلى المنزل.. الطفل يبكى. هذه واقعية. وبعد ذلك، فجأة، وبدون توقع مشهد قبيح لمشاجرة بذيئة للأم- الملاحة مع المثالى- أبنها. وهذه تقريبا انطباعية. وقبيل النهاية: مساء خريفى.. قرع حبات المطر على زجاج النافذة.. هدوء تام.. لعب الورق.. ومن بعيد فالس شوبان الحزين.. بعدها انخرس.. ثم طلق نارى.. وانتهت الحياة. أما هذه فهى انطباعية. إلا أن تشيخوف لم يستخدم المبادئ والقواعد الأسلوبية ببساطة. فالأسلوب الواحد يمكن أن يستخدم بأشكال مختلفة: رمزية وانطباعية ورومانسية. ومن أهم الأساليب المفضلة، والتى يتحدثون عنها فى الانطباعية التشيخوفية، هى قابلية- إمكانية- تغير الإضاءة التى تلعب دورا متميزا فى البناء النموذجى للعمل الفنى. وهذه الانطباعية الضوئية كمصطلح قد تجذر فى وعى جميع معاصرية إن لم يكن فى وعيهم جميعا، ولدرجة أنه قد ظهر لديهم مصطلح يربط حتمية الإضاءة الباهتة والمعتمة بتشيخوف كما لو أنه لم يكن عنده مشاهد مشمسه أو مقمرة. ومن ناحية ثانية فشروق الشمس وطلوع القمر عند تشيخوف قد فجرا نفس المصطلحات عند الرمزيين والرومانسيين. والقضية هنا تكمن فى عدم الفصل بين صور الضوء عند تشيخوف وغيره من اتباع المذاهب المختلفة من انطباعيين ورمزيين ورومانسيين. والموضوع كله هو كيف يضفر تشيخوف لإضاءة فى نسيج النص. ومن أهم الأمثلة على ذلك مشهد الليلة المقمرة فى "النورس"، حيث تم تصوير قرص القمر الحقيقى الذى يطل على الحديقة والبحيرة كما لو كان موجودا فى- إطار- مرآة المسرح الصيفى المكشوف. فالقمر حقيقى ومسرحى فى آن واحد، وفقط يمكن للمتفرج أن يربط فى وعيه شعرية المساء الصيفى الهادئ والكآبة الكونية لمسرحية تريبليف فى وحدتهما الداخلية المتناقضة والمعقدة. وتشيخوف هنا كما لو كان يلقى على كاهل تريبليف بمسئولية تعدد المعانى الغامضة والمبهمة للحظة. والمثال الآخر طلوع القمر فى «بستان الكرز»:

تروفيموف: أنا أشعر باقتراب السعادة يا آنيا، هنا أنذا أراها.

آنيا: (مستغرقة فى التفكير) طلع القمر.

(يسمع عزف يبيخودوف على

الجيتار، نفس اللحن الحزين. يطلع القمر. فاريا تبحث عن آنيا قرب أشجار الحور وتنادى «آنيا، أين أنت»؟)

تروفيموف:نعم، طلع القمر.

(صمت)

ها هى السعادة، ها هى تسير، تقترب أكثر فأكثر، إننى أسمع خطواتها. فإذا لم نرها، ولم نعرفها، لا يهم. فسوف يراها غيرنا.

هل هناك علاقة ما بين هذه الجمل الواضحة على كل المستويات وبين طلوع القمر نفسه؟

توجد بالطبع علاقة، وفى نفس الوقت لا توجد. إن الشاهد على كيفية اختيار تشيخوف للإضاءة هو الفصل الأول المضئ فى «الشقيقات الثلاث»، ثم الثانى المظلم، وبعد ذلك الثالث المضاء بهالة حمراء لحريق، وفى النهاية يأتى الضوء اليومى الهادئ الوديع للفصل الرابع. ومن المهم هنا أن رمزية الضوء مهما كان لها من معانى فهى لا تملك عند تشيخوف طابعا رمزيا بشكل واضح.

ولا شك أن الصور الملونة فى المسرحيات التشيخوفية أقل تنوعا على مستوى الألوان من مثيلاتها عند الفنانين الانطباعيين. فهو يصف الليل المقمر فى قرية "تريجورينسكوى" حيث «تلمع رقبة الزجاجة المكسورة ويسود ظل دولاب الطاحونة». وهذه صورة تفتقر إلى تنوع التفاصيل والألوان، وهى ربما تشبه صورة «الليل المقمر على الدنيبر» للفنان كوئينجى غير الانطباعى.

كما نلاحظ أن الألوان البيضاء فى المسرحيات التشيخوفية شحيحة، ولكنها منتشرة، والكاتب لا يتحدث أبدا بشكل مباشر عن وجود رمزية اللون على الرغم من أن هذا اللون بالتحديد (اللون الأبيض أحب الألوان إلى الرمزيين) موجود بشكل دائم فى أعماله. ومن أمثال ذلك مسرحية "النورس"– فستان نينا الأبيض، والنورس الأبيض. مسرحية «الشقيقات الثلاث»– فستان ايرينا الأبيض، ولون الطيور والشراع. مسرحية «بستان الكرز»– البستان لونه أبيض، وأجنحة الملائكة التى تحرس البستان ناصعة البياض. وعبر اللون الأبيض أعطيت الرموز الرئيسية لمسرحية "النورس"، فمع وجود الطيور القواطع والحديقة نجد تشيخوف يستخدم التناقض مع اللون الأسود، حيث الملابس البيضاء للروح الكونية فى سواد الليل الذى يخفى الشيطان الأسود الذى لا نرى منه سوى اللون القرمزى لعينيه. كما نرى فستانى "ايرينا" و"نينا" الأبيضين إلى جوار الملابس السوداء لـ «ماشا شامرايفا» و«ماشا كوليجينا».

تعتبر المفاهيم– الصفات مثل "الجو" و"الحالة النفسية" ، التى أدخلها معاصرو تشيخوف أفضل ما يمكن أن يعكس الطابع المميز لوحدة الشكل والموضوع عند الكاتب. ويبدو من

الوهلة الأولى أن هذين المفهومين- الصفتين يتحدثان بالدرجة الأولى عن رد الفعل العاطفى بالنسبة للقارئ أو المتفرج أكثر من حديثهما عن العمل الأدبى نفسه، ومع ذلك فـ "اللامحدد" و"اللامدرك" غير الخاضعين للتفسير المنطقى الخاص «بالحالة النفسية» يشكلان المغزى- المفهوم الفنى للنص المسرحى التشيخوفى. وهذا ما يجعل من تشيخوف أعظم الكتاب الدراميين غموضا فى هذا القرن.

بهذا الشكل يعتبر النص المسرحى التشيخوفى كتلة عدوانية فى تأثيرها على المتفرج المهتم بالوسائل والأدوات الفنية: الكلام والصمت، الإيقاع، الصوت، النبرة، اللون، الإضاءة وحتى الرائحة («رائحة الكبريت»، «رائحة شجرة اليمام»، يبدو لسوليونى- فى الشقيقات الثلاث- أن يديه لهما «رائحة الجثة» وهو يرش عليهما العطر، و «رائحة النباتات العطرية») وكل ذلك له هنا معانى بالغة الأهمية فى ضوء فهم الموضوع. وقد أشار العديد من الباحثين إلى أن النص التشيخوفى يمثل وحدة الفنون بمنمنماته وتعدد طبقاته المركبة بعناية فوق بعضها البعض على طريقة النوتة الموسيقية، وأكدوا حقيقة أن النصوص المسرحية التشيخوفية قد بنيت بالفعل على أساس قوانين الأعمال الموسيقية. وهنا يمكن أن نحدد مكونين أساسيين لا ينفصل أحدهما عن الآخر، وهما النظام الإيقاعى للدراما (البوليفونية)، ولوحة ألوانها الصوتية السمعية. ولقد أشار س. كوانين عام ١٩١٤م فى مقالاته عن رسائل تشيخوف بأنه «قبل وجود المهارة والرهافة عند تشيخوف كان يوجد الإحساس العالى جدا بتماثل (Symmetria) الكلمات والأفكار.. إلخ وهذه الملاحظة من الدقة بحيث تصف بالضبط المبدأ الإيقاعى لبناء النص المسرحى التشيخوفى.

فال توجد تفصيلة واحدة، أو نموذجا واحدا، أو حتى فكرة واحدة لاتتجاوب مع صداها فى النص بالكامل، بل ولا تظهر عنده هذه الأشياء إطلاقا حتى فى المواقف المتشابهة أو المتناقضة، أو على مستوى المقام الموسيقى عاليا كان أو منخفضا. وبكلمات أخرى فكل نموذج وفكرة وتفصيلة لها صداها ومعناها فى المكان الموجودة فيه بالذات، وفى حالة تكرارها نجد أنها لا تملك نفس المعنى السابق إطلاقا، وإنما تشكل نسيجا إيقاعيا مرهفا. والمسألة هنا هى إيجاد العلاقة بين كل هذه المتشابهات والمتناقضات والمتماثلات. فنموذج واحد عند تشيخوف يصبح مركز النص، ويتحول إلى رمز حيث مبدأ التوازى فى "النورس"، مثلا، يصنع من النورس ومن تريبليف المنتحر البطلين الرئيسيين لهذه الدراما. وموت النورس لا يعنى فقط مصير نينا، أو انتحار كونستانتين، وليس فقط وصفا عاطفيا. ولكن هنا أيضاً ما يمكن أن يعبر عن مفهوم. كل هذا:

الطيران- الحياة، قسوة الحياة- الطلق النارى، غموض الحياة- الموت.

أما موسكو فى «الشقيقات الثلاث» فهى النموذج- العالم الذى يخلط ويمزج «حياة أخرى جميلة»- الحاجة للحب والسعادة، والتعطش للتفهم. وحيث فى عملية التكرار- هنا- تظهر الفكرة الحقيقية لهذا النص. وقد كتب أندريه بيلى أنه فى الدراما التشيخوفية «يقترب القدر ببطء وهدوء من الضعفاء»- وهذا صحيح ولكنه مع ذلك تعبير مفرط فى الغموض. لأن تشيخوف يعطى للأبطال إمكانية سماع صوت خطوات القدر. ففى النورس أعطى تلك الإمكانية حيث نبأ بالنهاية عن طريق النورس المقتول والمحاولة الأولى لانتحار تريبليف.

من المعروف أن عرض الظاهرة الواحدة من جوانبها المختلفة، أى من وجهات نظر وزاويا مختلفة يعتبر أحد أهم مبادئ الرؤية الشاملة للعالم. وأبطال تشيخوف بمثابة الآلات الموسيقية التى تعزف موضوعا واحدا بمقامات وإيقاعات مختلفة تصحبها تلوينات جرسية متنوعة.

فى هذا المجال تكتسب عملية التكرار للمقام والجرس الإيقاعى أهمية خاصة عندما يبدأ المتفرج فى إدراك عملية التكرار هذه والفصل بين عناصرها المختلفة، وفهم المغزى منها. وفى هذه الحالة يصبح التعارض الموسيقى إحدى الوسائل الفنية الهامة، حيث يأخذ أحيانا شكلا تعمديا.

ففى «الشقيقات الثلاث» تأتى الردود الصدفوية لـ"توزينباخ" و"تشيبوتيكين" فجأة جوابا لـ"أولجا":

أولجا: يا إلهى! استيقظت اليوم ورأيت الربيع، فتحركت الفرحة فى قلبى، وتقت بشدة للعودة إلى مسقط رأسى.

تشيبوتيكين: لن يكون!

توزينباخ: بالطبع هراء.

هنا نرى مستويين دراميين- شعرى فلسفى وحياتى- فى وحدة واحدة لا تتجزأ. وهما لا يتجاوبان فقط مع بعضهما البعض وإنما يتقاطع ويتقابل كل منهما مع الآخر. بل وأحيانا يستحيل وضع حدود فاصلة بينهما. وعلى سبيل المثال فديالوج "نينا" و"تريبليف" يمتلك إيقاعه الشعرى، وسره المتوارى بين تلك السطور المطوية، وفى نفس الوقت لا يتماشى مع إيقاع الديالوجات السابقة عليه أو اللاحقة له. وبالتالى فالممثل الذى لا يمتلك خصوصية فى التعامل مع فن تلحين الكلام وتلويناته الإيقاعية والصوتية وموسيقية الجمل، فلن يتمكن أبدا من امتلاك القدرة الجمالية للتأثير، لأن فهم الحدث كله فى حالة كهذه يمكن أن يعتمد على التصور الصوتى للعرض المسرحى. ولقد حتمت هذه الخصوصية بالتحديد على المخرج نيميروفيتش- دانشينكو، أثناء عمله للتصور الثانى لمسرحية «الشقيقات الثلاث»، البحث عن مقام موسيقى من أجل نطق كلمات النص. وعلى ضوء نفس هذه المفاهيم والتصورات طرح المخرج تائيروف تصورا موسيقيا لمسرحية "النورس".

إن النوتات الموسيقية لمسرحيات تشيخوف تتضمن مختلف أصوات الآلات الموسيقية، والمقطوعات الإيقاعية منها الرخيم ومنها المغرد الصادح، وكذلك تتضمن إشارات ورموز صوتية وضجيج، حيث تعمل جميعها على إشاعة حالة نفسية معينة: الفالس السوداوى فى أداء "تريبليف"، آلات الجيتار عند "فيدوتيك" و"رودى"، عزف "فافلى"، بيانو "توزينباخ"، قيثارة "أندريه"، موسيقى عازف الكمان المتجول!، المارش العسكرى، أغنية "يبيخودوف" الحزينة، وحتى الأوركسترا اليهودى فى الفصل الثالث من مسرحية «بستان الكرز»- كل هذا يتداخل ويتحدد ويمتزج ليصبح فى النهاية بانوراما موسيقية. كما أن "الصمت"- السكتة- تلعب كما ذكرنا دورا له خصوصيته فى النوته الموسيقية الإيقاعية. وتشيخوف يستخدم تعبيرية السكتة ببراعة شديدة، لأنها- كقاعدة- تأتى فى لحظة الذروة عند تغير الحالة النفسية،ومع ذلك فهى ليست مبنية عنده دائما على قواعد علم النفس. فلماذا، فى النورس مثلا، هدأ كل شئ بعد أن حكى "شامرايف" نكتة تافهة عن "سيلفيا" المغنية ومنشد المجمع الكنسى؟

أى لماذا جاءت السكتة؟ إن "دورون" يشرح ذلك بقوله:

دورون: حلق ملاك ونام.

إن السكتات التشيخوفية عبارة عن تلك اللحظات، عندما تتعرى جميع التيارات الخفية فى النص وتصبح مرئية تماما، التى تعطى إمكانية للمتفرج كى يوجه سؤالاً: ماذا حدث؟ ولكنها لا تترك وقتا للإجابة. وأحيانا يصبح الصمت نفسه وحدة كائنة بذاتها ومتعددة المعانى والصور، أى يأخذ شكلا فلسفيا متعدد الصور والأشكال. وهذا ما كان بشأن الخمس وقفات- سكتات- فى مسرحية تريبليف (التى كتبها تريبليف بطل النورس)، أو الوقفة مسموعة الصوت والتى انتهت بـ «صوت بعيد آت بالضبط من السماء. صوت الوتر المتكسر، المتلاشى، الحزين». وتوتر الصوت مع تناوب المشاهد الهادئة والعالية هى الأداة الفعالة للتأثير على المتفرج.، وعلى سبيل المثال: الفصل الرابع من «بستان الكرز» الذى يتميز بالإيقاع العنيف (حيث أن الـ« ٢٠-٣٠» دقيقة التى أعطاها المؤلف للحدث كله فى هذا الفصل هى كل الفترة اللازمة لكى يلحق الأبطال بالقطار) يبدو وكأنه قد بنى كاملا من الاستعدادات المسرعة، والأحاديث المجعدة، والدموع المتأخرة، والعتاب الذى لم يتم، والوداع السريع، ثم ينتهى هذا الفصل بمشهد هادئ لـ"فيرس" وفى النهاية «يعم الهدوء والصمت، حيث يسمع فقط صوت الفأس البعيد وهو يدق على الشجرة فى الحديقة». أما المثال الآخر فهو نهاية مسرحية "النورس"، والذى قال عنه تشيخوف بنفسه «بدايتها كانت شديدة- عالية-، ولكنها انتهت بهدوء خلافا لجميع القواعد الدرامية فى الفن».

كما يعلن لنا أيضاً كيف تؤثر

المشاهد الهادئة على المتفرج: لأنه لم ينه هذه الكوميديا بعملية الانتحار فقط، ولكن عملية الانتحار نفسها تتحايل علينا لتصل إلى تلك المرحلة التى يأتى بعدها الهدوء. ومن هنا يتضح لنا أن التباينات أو الظلال الديناميكية لـ "التيارات الخفية" فى النص، وإيقاع تغيرالحالة النفسية لا يتوافقان- لا يتزامنان- عند تشيخوف مع نقاط أو موضوعات الذروة، فأما أن يسبقا هذه النقاط، أو يتأخرا عنها بشكل ملموس.

أن الوصول إلى الوحدة الكلية الجمالية فى مسرح تشيخوف لا يتأتى عن طريق منظومة مركزية جاذبة (عندما يصبح دور البطل الرئيسى محور ارتكاز النص الذى يجذب المتفرج- القارئ)، ولكن يقوم على أساس التشغيل الكامل لجميع المبادئ والقواعد الفكرية المؤلفة بين الإنسان والعالم.

والمخرج العام الوحيد لدى تشيخوف فى هذه الحالة النفسية التى تتفاعل- ولاتنفعل- فيها الشخصية مع المتفرج فى وقت واحد. وأهم سمات هذه الحالة العاطفية- النفسية- عند الأبطال التشيخوفيين، هى السعادة والمعاناة فى آن واحد (المزج ضرورى جدا عنده، ومن المحتمل وجود سقطات ولكنها فقط تكون فى نسبة أى منهن). والنغمة العاطفية الخالصة فى الدراما التشيخوفية نادرة الحدوث تماما، لأن الكاتب طوال الأحداث لا يترك مجالا لمشاعر الأسى أو السعادة العابرة. وهو يرسم ويخطط طوبوجرافيا الروح، والطابع، والوسط المحيط العام، بداية من التفاصيل الدقيقة حتى الصيغ والمعادلات الضخمة والعامة التى نجد فيها حلولا مسبقة لأى فرضية أو إشكالية، وحيث تخرج هذه الحلول خارج الأقواس لتضرب فى قيمة متغيرة بالمعنى الرياضى العلمى. أى أن الحلول التشيخوفية للفرضيات والإشكاليات لا تقف عند حدود كونها حلولا نهائية، ولكنها تمتد على استقاماتها ماسة جميع المتغيرات من حولها لتعطى حلولا جديدة لإشكاليات وفرضيات جديدة. ويعتبر اختراق سمك المادة- النسيج الإنسانى - والغوص فى تفاصيلها إلى أبعد الحدود صفات العديد من المفكرين، إلا أن معاصرى تشيخوف صوروه متعجلا فى التخلى عن "ماهو إنسانى". ولكنه فى الصيغة التى تصف الطريق من الحياة إلى الموت، ومن الخاص إلى العام، كانت الكلمة الرئيسية والمهمة بالنسبة له هى "الطريق"، والبطل عنده هو جرهر وحدة الصراع للواقع والحقائق التاريخية- الزمنية، والقدرات التى لم تتحقق. إلا أن كل ما تضيعه وتفرقه الحياة فى أقطاب واتجاهات متباعدة متفرقة نرى تشيخوف يعيده ويوحده فى وحدة- كلية- جمالية. وهنا يمكن تشبيه التركيبة المعقدة والمتعددة الطبقات والمستويات للمنظور الفنى عند تشيخوف بالبناء الذى يحوى خليطا مبرقشا من النماذج والأفكار والمفاهيم المختلفة وغير المتجانسة التى ترفض الإشارة أو النبرة المتحيزة.

وفى النهاية، عن طريق تركيب وتوحيد النزعات الجمالية والملامح المميزة لمختلف الاتجاهات الفنية لهذا العصر، وخصوصا النزعتين الطبيعية والرمزية، ووصل العوالم الفنية المتباعدة - مستحيلة الاتصال- عن طريق العلاقات البوليفونية باستمراريتها وتواصلها الحيوى وتنوع ألوانها، يقدم لنا علم الجمال -pan- aes) theticism) التشيخوفى العام أسلوبه الخاص من أجل حياة الإنسان والفن.

هامش

من أجل صياغة هذه المقالة تم استخدام مؤلفات كل من رينيه ماجريتا وجورج كيريكو.

استدراك

نتوه إلى أن «مختارات من الشعر السوفيتى الحديث» التى كانت مادة "الديوان الصغير" فى العدد الماضى، هى من ترجمات مختلفة لمترجمين عديدين اقتطفناها من مصادر متنوعة.



دراسة

السلطانة شجر الدر

بين التاريخ والسيرة الشعبية

دراسة فى القراءة الشعبية للتاريخ

د. قاسم عبده قاسم

الدراسة التى نقدمها فى الصفحات التالية تحاول طرح عدد من الأسئلة حول العلاقة بين السيرة الشعبية والتاريخ، ولا تزعم أنها تضع حلولا أو تقدم إجابات عن هذه الأسئلة. وعلى الرغم من أننى حاولت فى دراسات سابقة حول العلاقة بين الأدب والتاريخ، أو بين التاريخ والموروث الشعبى، أن أجد الإجابات الشافية عن بعض الأسئلة المحيرة، فإن محاولاتى أدت بى إلى مزيد من الحيرة ولم أستطع أن أجد الإجابة المسكتة. فالعلاقة بين الأدب، بكافة أجناسه وأشكاله، والتاريخ، علاقة تداخل عضوى وتفاعل متبادل من ناحية، وهى علاقة قديمة ومتجددة فى آن من ناحية أخرى.

واللافت للنظر فى رحلة التاريخ من الأسطورة إلى العلم، أن التاريخ ارتبط بالأدب على نحو مثير وجذاب، فالقراءة الأسطورية للتاريخ جنحت إلى الصياغة الإبداعية الخيالية لكى ترقع النقص فى ذاكرة الأجيال، كما أن التراث التاريخى الباكر امتزج بالأدب فى تراب شعوب الأرض كلها، فما كتبه «ثوكيديدس» فى التاريخ الإغريقى، تاريخا، قريب إلى درجة مذهلة مما كتبه «أرستوفانيس» فى فن المسرح حول موضوع واحد هو الحرب البلوبونيزية. وهو نموذج على امتزاج الأدب بالتاريخ، أو هو دليل على أن التاريخ كان يعد فرعا من فروع الأدب. وقد أوصى «شيشرون» - الخطيب الرومانى الشهير - بأن يتسلح الخطيب بالمعرفة التاريخية لأن استخدام الأمثلة التاريخية دليل على التفوق

البلاغى. وفى تلك العصور لم يكن التاريخ يدرس مستقلا، وإنما باعتباره من لوازم الامتياز الأدبى والقدرة الخطابية.

كذلك فإن التراث الثقافى للحضارة العربية والإسلامية ربط بين الأدب والتاريخ فى نسيج واحد مدهش، إذ يجد القارئ فى كتب التاريخ العربى الإسلامى الكثير من الأدب، كما يطالع فى كتب الأدب كثيرا من التاريخ. ولا يمكن أن تجد تلك الصياغات الجافة للحوادث التاريخية فى أى من كتب المؤرخين المسلمين. وعلى الرغم من أن التاريخ كان علما مستقلا فى التراث العربى الإسلامى، بحيث ظهرت مؤلفات فى تاريخ التاريخ أو في فلسفة التاريخ ومناهج البحث فيه، فإن علاقة التاريخ بالأدب كانت علاقة جدلية تشهد عليها المؤلفات على جانبى الحدود بين الأدب والتاريخ.

وإذا انتقلنا من الأدب، بمعناه الواسع الشامل، إلى الأدب الشعبى الذى أفرزته العقلية الشعبية الجماعية، وجدنا أنفسنا أمام علاقة أكثر قوة وأشد ارتباطا. ففى مجال التاريخ وفى مجال المأثورات الشعبية أيضا، حاول الإنسان أن يعبر عن ذاته وأن يسجل تفاصيل رحلته فى الكون، وهى رحلة ما تزال مستمرة حتى الآن فى رحاب الزمان. وعلى الرغم من أن التاريخ فى محاولة لقراءة التجربة الإنسانية من منظور استردادى يتقصى الحقيقة ويسعى وراءها بحثا عن إجابة للسؤال الذى يبدأ بكلمة «لماذا»، وعلى الرغم من أن الموروث الشعبى، أيضا، محاولة لقراءة التجربة الإنسانية فى الكون من منظور نفسى تعويضى يحاول أن يبرز دور صناع التاريخ الحقيقيين بعد أن سرقه المؤرخون الرسميون والإعلاميون العاملون فى خدمة الحكام، ونسبوه لأولئك الحكام، على الرغم من اتفاق التاريخ والأدب الشعبى فى محاولة قراءة التجربة الإنسانية، وإن اختلف المنظور، فإن الدراسات التاريخية الحديثة ظلت فترة طويلة تخاصم الموروثات الشعبية وتترفع عن الاعتماد عليها بسبب غطرسة المؤرخين الذين وقعوا تحت تأثير «المدرسة الألمانية» التى قادها «ليوبولد فون رانكه» وأتباعه المجردون من القدرة على الخيال والتصور، والذين تصوّروا أن «الوثيقة» - وحدها - هى عماد البحث والدراسة التاريخية.

ومع أن التاريخ بدأ مرتبطا بالموروث الشعبى، لاسيما الشفاهى منه على وجه الخصوص، فقد كان لابد له من أن يمر بعدة مراحل «تاريخية» لكى يصل إلى الإيمان بضرورة الاستعانة بالموروثات الشعبية لكى يفهم الإنسان ويُفهم الإنسان حقيقة ذاته. وإذا كنا نقول إن التاريخ إحدى وسائل الإنسان لمعرفة ذاته، فإن الموروث الشعبى وسيلة أخرى من الوسائل التى يحاول بها الإنسان تحقيق هذا الهدف، وإذا كانت بداية المعرفة التاريخية قد ارتبطت بالموروث الشعبى قديما، فإن رحلة المعرفة التاريخية - عبر التاريخ - جعلتها تعود وتؤكد ارتباطها بالموروث الشعبى من جديد. وانتقل الفكر التاريخى فى رحلة طويلة من الأسطورة إلى العلم التاريخى. ولم تكن الشعوب راضية بنسبة تاريخها إلى حفنة من الحكام الأفراد فسجلت رؤيتها لتاريخها فى كافة أشكال الموروثات الشعبية. وحملت هذه الموروثات الشعبية كل التفسيرات والرؤى والقيم والمثل والأمانى والتطلعات التى كانت تحرك الجماعة الإنسانية عبر الزمان. وهكذا كانت تلك الموروثات الشعبية بمثابة قراءة شعبية موازية للقراءة التى قام بها التاريخ لرحلة الجماعة فى الكون عبر الزمان. فالمأثورات الشعبية لا تحمل كل الحقيقة التاريخية، وإنما تحمل رؤية الشعب

لتاريخه، كما توضح لنا أنماط المثل العليا والقيم وشكل النظام الأخلاقى الذى حكم حركة هذا المجتمع أو ذاك فى الزمان والمكان.

والفرق الجوهرى بين التسجيل «التاريخى» للتاريخ، والتسجيل «الشعبى» للتاريخ، هو أن النمط الأول قُصد به أن يكون تاريخا، أى أن القصد منه أن يصل إلى الأجيال التالية بالشكل الذى تمت به كتابته (ونحن نقصد هنا ما سجله المؤرخون فى كتبهم أو ما سجلته الوثائق العامة والخاصة ذات الصبغة التاريخية، ولا نقصد الدراسة التاريخية بمعناها الأكاديمى الحديث). أما التسجيل «الشعبى» للتاريخ، فهو فى حقيقة أمره «قراءة» للتاريخ من وجهة نظر صُنّاعه الحقيقيين من ناحية، وصالح الجماعة من ناحية أخرى. وهذه «القراءة» التى تدخل ضمن الموروثات الشعبية تعبير تلقائى عن الناس فى حياتهم ومعـ. هـ. وهى أيضا تعبير عن آرائهم ورؤاهم لأحداث تاريخهم. وربما يحسن بنا أن نشير إلى أن أفضل مصادر التاريخ هى تلك التى لم يقصد بها أن تكون تاريخا. والموروثات الشعبية تقدم الرؤية الجماعية للحقيقة التاريخية لأن الجماعة فى رؤيتها للحدث التاريخى تتجاوز التفاصيل وتقفز فوق الجزئيات التى يهتم بها المؤرخون الأفراد، ولا تأبه لعلاقات الزمان والمكان، وإنما تهتم برسم صورة كلية تحمل كافة الرموز الاجتماعية والثقافية، كما أنها تحرص على بلورة موقفها التاريخى إزاء الأحداث والأشخاص والظواهر التاريخية. وهذا كله هو ما نظن أنه وعى الجماعة بذاتها وإدراكها لعلاقة هذه الذات بالكون والآخر. وفى طيات الصورة الكلية الشعبية للحدث التاريخى وأحداثها الخيالية نجد كثيرا من المضامين التاريخية التى لم يقصد من أبدعوها أن تكون تاريخا تقرأه الأجيال القادمة، وإنما هى نوع من «التاريخ الوجدانى» التلقائى الذى يصور «المسكوت عنه» فى المصادر التاريخية التقليدية.

ومن هنا تبرز أهمية السيرة الشعبية، باعتبارها أكثر أنماط الموروثات الشعبية «تاريخية»، إذ أنها أقرب ما تكون إلى رؤية شعبية وجدانية للتاريخ وأحداثه وأبطاله. والراوى فى السيرة الشعبية يخاطب الجمهور المتلقى بما يحب أن يسمع وفى مصطلحات يفهمها. وقد تختار السيرة «شخصا تاريخيا» وتعيد صياغته فى إطار شعبى يناسب «القراءة» الشعبية للتاريخ، وهى قراءة تلبى حاجات الناس وتفسر التاريخ لصالحهم. ولأن معرفة التاريخ ضرورة اجتماعية/ ثقافية لأية جماعة إنسانية، فإن الشعوب تتناقل تاريخها عبر الأجيال بشكل تلقائى بسيط من خلال موروثاتها الشعبية. ولأن الشعوب تجد فى التاريخ سندا لوجودها الآنى ودعما لهويتها وتحققا لذاتها، فإنها تحرص على قراءته بما يحقق هذه الأهداف. ومن ثم فإن القراءة الشعبية للتاريخ لا تحفل أبدا بالتفاصيل الجزئية وغالبا ما تكون هذه القراءة مثقلة بالخيال الذى يكشف عن ماهية القراءة الشعبية للتاريخ، وهى قراءة وجدانية تعويضية لصالح الجماعة التى تصر على إثبات دورها فى صياغة تاريخها.

والسيرة الشعبية التى تجسد هذا النمط من القراءة الشعبية للتاريخ فى تصورنا، هى «سيرة الظاهر بيبرس». والناظر فى صفحات هذه السيرة يدرك بسرعة أن البطل الحقيقى فى أحداثها ووقائعها هو الشعب المصرى الذى ترمز له الشخصيات الشعبية المحيطة بالظاهر بيبرس، بل إن الشخصيات الشعبية هى التى تتولى رعاية بيبرس، وتقوده إلى كرسى العرش وتحميه من

المكائد والدسائس التى يتعرض لها باستمرار. ولسنا هنا بصدد دراسة تفصيلية لهذه السيرة الرائعة (فقد سبق أن تناولناها فى دراسة سابقة)، وإنما نهتم بالتركيز على دراسة إحدى الشخصيات «التاريخية» التى وردت فى الفصول التمهيدية لهذه الدراسة، وأعنى بها **السلطانة شجر الدر**، التى كانت أول سلاطين دولة المماليك التى حكمت المنطقة العربية على مدى أكثر من مائتين وسبعين عاما بشكل مباشر أو غير مباشر. وقد احتلت شجر الدر مكانا مهما فى التاريخ وفى السيرة الشعبية.

وتقوم الدراسة على أساس منهجى مقارن، فقد استخرجت صورة هذه السلطانة التى لعبت دورا مهما فى تاريخ مصر والمنطقة العربية فى منتصف القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى، من المصادر التاريخية، دونما تدخل بالتفسير أو بالرأى، ثم نقلت الصورة التى رسمتها السيرة الشعبية لهذه السلطانة بنصها من صفحات «سيرة الظاهر بيبرس» حتى تبدو المفارقات والاختلافات بين الصورة التاريخية والصورة الشعبية واضحة لأى قارئ. وعلى الرغم من أننى أدرك أهمية وضع الاستنتاجات بعد النصين، فإننى أجازف بأن أضع ما خرجت به من استنتاجات وملاحظات قبلهما، فربما يكون للقارئ استنتاجات وملاحظات مختلفة، وربما تكون ملاحظاتى السريعة علامات على طريق قراءة «النص التاريخى» و «النص الشعبى» قراءة مقارنة.

نحن نعرف من التاريخ أن «شجرة الدر» كانت جارية اشتراها السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب وأحبها حبا جما، وأنجبت له ولدا بعد أن تزوجها، وساندته فى موقفه من الحملة الصليبية السابعة بقيادة لويس التاسع حتى مات زوجها فى غمرة النضال ضد الفرنج. ومن هنا بدأ دورها التاريخى فى القيادة السياسية والعسكرية، ثم تولت الحكم بعد مصرع توران شاه بن الصالح أيوب على مدى ثمانين يوما، ثم خلعت نفسها استجابة للرفض الشعبى والرسمى من جانب الخليفة العباسى. وعندما حاولت الاستمرار فى الحكم من خلف ستار زوجها عز الدين أيبك التركمانى اصطدم طموحها بطموحه ولقى الاثنان مصرعهما على نحو مأساوى مروع اهتم التاريخ بتفاصيله وأهملته السيرة الشعبية تماما.

هذه باختصار قصة «شجر الدر» فى التاريخ (راجع التفاصيل فى نص الصورة التاريخية)، أما السيرة الشعبية فإنها تقدم لنا **«شجر الدر»** (لاحظ تغير صياغة الاسم) فى إطار فنى ذى أبعاد ثقافية/ اجتماعية تحفل بالرموز والدلالات أكثر مما تهتم بالحقائق التاريخية المجردة. والسيرة تجعلها ابنة الخليفة العباسى الذى تسميه «شعبان المقتدر بالله»، وتحكى أن هذا الخليفة لم يكن ينجب بنات وسأل الله تعالى أن يرزقه ببنت فاستجاب لدعائه ورزقه ابنة جميلة أسماها «فاطمة»، ثم أطلق عليه كنية «شجرة الدر». ومن المثير أن الراوى يشير إلى الروايات التى تقول إنها جارية فى أصلها ولكنه لا يلبث أن ينفى هذه الروايات مؤكدا أنها ابنة الخليفة. وهكذا تأبى الرؤية الشعبية لهذه السيدة التى لعبت دورا مهما فى إنقاذ البلاد صفة العبودية والرق، وترتقى بها إلى نسب الخلفاء. وهنا وجه الاختلاف الأول بين التاريخ والسيرة، فالتاريخ يقول إن «شجر الدر» جارية تزوجها الصالح نجم الدين أيوب، ولكن السيرة تأبى أن تكون هذه السيدة إلا من نسل خليفة المسلمين. وتخبرنا السيرة من خلال حكاية فرعية أن الخليفة العباسى وهب أرض مصر لابنته «شجرة الدر»،

ثم نسى ذلك ومنح أرض مصر والشام لصلاح الدين الأيوبى. وهنا تبدأ السيرة بالإشارة من طرف خفى (لا يلبث أن يصير صريحا واضحا) إلى حقيقة شرعية الحكم الأيوبى لمصر، فهل يمكن أن تكون هذه الصياغة رد فعل شعبى إزاء الطريقة التى استولى بها صلاح الدين على حكم مصر عندما كان وزيرا للخليفة العاضد آخر الفاطميين الذى عزل ومات وهو لا يعلم أنه آخر الفاطميين؟ أأ أنها تجسيد لموقف المصريين من الأيوبيين؟ ثم تختلق السيرة موقفا يتقابل فيه «الصالح نجم الدين أيوب» - الذى يقول الراوى إن اسمه «الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب» - وهو موقف فنى صاغه الفنان الشعبى ولا يتصل بالحقيقة التاريخية من قريب أو بعيد، ولكنه يحمل بعض الدلالات ذات المغزى عن موقف المصريين من الأيوبيين كلهم من ناحية، كما يفسر موقفهم من الصالح نجم الدين أيوب وشجر الدر من ناحية أخرى. فقد أشارت السيرة إلى أن شجرة الدر أرسلت إلى الصالح نجم الدين أيوب «ولى الله المجذوب» تأمره بأن يترك أرض مصر لأنها أرضها وحجتها معها. وهكذا تشير السيرة صراحة إلى عدم شرعية الحكم الأيوبى لمصر. ولكن الوجدان الشعبى فى الوقت نفسه لا يريد لبطل فى مكانة صلاح الدين الأيوبى أن يبدو مغتصبا للحكم فى مصر فيجعل السبب فى ذلك راجعا إلى نسيان الخليفة العباسى ومنحه أرض مصر مرة لابنته «شجرة الدر» ومرة أخرى لصلاح الدين. ولا ينسى المبدع دور الصالح نجم الدين فى الدفاع عن مصر ضد قوات لويس التاسع رغم المرض فيضعه فى صورة شعبية محببة.

من ناحية أخرى، يظهر من صفحات سيرة الظاهر بيبرس أن الوجدان الشعبى متعاطف تماما مع «شجرة الدر»، فيضفى الخيال الشعبى عليها بعض الصفات المحببة فى نفوس العامة بحيث يعطى لشخصيتها بعدا دينيا محببا، إذ تحكى السيرة أنها كانت قد عزمت على الإقامة بالحجاز وإنفاق أموالها على الفقراء حتى وصلت أرض مصر. وعندما وجدت أن أحدا لم يرحب بها غضبت وأرسلت تأمر الصالح نجم الدين أيوب بالرحيل. فهى فى الصورة الشعبية سيدة متدينة ذات عفة وكبرياء، لكنها تتصف بالطيبة وحسن الخلق والحزم، كما أنها صاحبة الحق فى حكم البلاد.

ثم ذهبت شجرة الدر للقاء الصالح نجم الدين فى القلعة وأشار عليه وزيره أن يتزوجها حتى يضمن عرشه. وفى البداية رفضت شجرة الدر العرض الذى قدمه الوزير نيابة عن السلطان الذى يطلب زواجها، بيد أن كرامات الصالح أيوب «ولى الله المجذوب» تجعلها توافق على الزواج. وبعد ذلك ظلت تحج سنويا إلي الحجاز وهى بكر وعذراء على مدى أثنتى عشرة سنة، ثم دخل بها السلطان بعد ذلك. وكان حظ شجرة الدر من كرم الخيال الشعبى كبيرا، فقد جعلتها السيرة الشعبية ابنة الخليفة والحاكمة الشرعية لمصر، على الرغم من أن الراوى لم يذكر أنها جلست على العرش وهو ما يخالف الحقيقة التاريخية. وقد حل الخيال الشعبى مشكلة جلوس المرأة على كرسى الحكم بأن جعلها تتزوج الصالح نجم الدين أيوب و «... احتوى على جميع ما تملك يداها، وثبتت له السلطنة وأقام فى عز وهناء وغنى، وجلس يتعاطى الأحكام..» على حد تعبير الراوى الشعبى. كما أن السيرة تجعل من شجرة الدر سيدة متدينة عطوفا محسنة تجول فى البلاد لكى تحسن إلى العباد. ومن المهم أن نشير إلى أن سيرة الظاهر بيبرس جعلت كلا من الملك

الصالح نجم الدين أيوب وزوجته «فاطمة شجرة الدر» بمثابة الأب والأم للبطل بيبرس، فإن الصالح يرعاه طوال مراحل حياته ويرقيه فى خدمته لكى يعده لمهام الحكم، على حين تتبناه «شجرة الدر» أو السيدة فاطمة. ومن المثير أننا نجد السيرة تتخلص رويدا رويدا من اسم «شجرة الدر» وتستخدم بدلا منه اسم «السيدة فاطمة». ومن المعلوم أن هذا الاسم له أهمية خاصة وقدر من التبجيل والاحترام لدى المصريين لأنه اسم ابنة النبى عليه الصلاة والسلام.

فهل يمكن أن يكون الخيال الشعبى قد أعاد إنتاج شخصية السلطانة شجرة الدر، أولى سلاطين المماليك، فى هذه الصورة الجميلة الأخاذة تقديرا لدورها فى الدفاع عن مصر أمام قوات لويس التاسع الذى لقيت حملته هزيمة شنعاء فى المنصورة وفارسكور فى منتصف القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى؟ وهل يمكن أن تكون قصة زواجها من الصالح نجم الدين أيوب حلا لمشكلة الحكم الذى لم تستمتع به سوى ثمانين يوما حافلة بالأعاصير السياسية التى هبت على المرأة السلطانة من كل اتجاه؟ ولأن العقلية الشعبية لا تقبل حكم المرأة فقد جعلتها تتنازل عن حقها فى الحكم لزوجها الصالح نجم الدين أيوب، وليس المعز أيبك كما حدث بالفعل فى التاريخ، فهل يمكن أن يكون ذلك حلا توفيقيا لمشكلة جلوس شجر الدر على عرش البلاد من ناحية؟ وتجاهلا لدور عز الدين أيبك الذى تنكر لشجر الدر التى أجلسته على عرش البلاد من ناحية أخرى؟

إن السيرة الشعبية تتجاهل تماما علاقة عز الدين أيبك بشجر الدر، بل إن الفنان الشعبى قد وضع أيبك داخل إسار شخصية مقيتة كريهة أسبغ عليها - بكرم شديد - كل الصفات السيئة.

فهل كان هذا أيضا بسبب علاقته «التاريخية» السيئة بشجر الدر التى أحبها المصريون وقدروا دورها التاريخى؟

لقد نفت السيرة صفة العبودية عن شجر الدر، ونسبتها إلى أحد الخلفاء العباسيين، كما جعلت سلوكها مثاليا وهى طفلة ثم وهى امرأة ناضجة، وكذلك جعلتها تعيش عدة أجيال منذ زمن صلاح الدين الأيوبى حتى تتزوج الصالح نجم الدين أيوب. ولاشك فى أن إسقاط العيوب عن الشخصية «التاريخية» لصالح الشخصية «الشعبية» تعبير صادق وتلقائى عن رأى الناس فى الدور التاريخى لشجر الدر ورؤيتهم لهذا الدور، بغض النظر عما أثبتته أقلام المؤرخين المعاصرين. وربما يجد القارئ مزيدا من الجوانب عندما يطالع النص التاريخى والنص الشعبى حول شخصية «شجر الدر».

وفى تصورى أن العلاقة بين الموروث الشعبى والتاريخ، باعتبارهما قراءتين لأحداث الماضى، تتجلى واضحة فى المقارنة بين صورة السلطانة «شجر الدر» فى المصادر التاريخية، والسيدة «فاطمة شجر الدر» فى «سيرة الظاهر بيبرس».

هذه الدراسة تضع «أسئلة» أكثر مما تقترح «إجابات». وربما توجد فى طيات النصين، اللذين نقدمهما فى الصفحات التالية، بعض هذه «الإجابات». بيد أن أهم ما نهدف إلى الوصول إليه من خلال هذه الدراسة «الأولية» هو تقرير العلاقة الوطيدة بين التاريخ والموروثات الشعبية.

الملكة شجر الدر
«السلطانة الملكة عصمة الدين المستعصمية الصالحة ملكة المسلمين»
الصورة التاريخية

الملكة عصمة الدين أم خليل شجر الدر

كانت تركية الجنس، وقيل إنها أرمنية الأصل. اشتراها الملك الصالح نجم الدين أيوب وأحبها حبا جما «... بحيث كان لا يفارقها سفرا ولا حضرا». وقد ذكرها بعض المؤرخين باسم «شجر الدر بنت عبدالله أم خليل التركية». ويبدو أن «بنت عبد الله» هذه تسمية مجازية لأنها كانت فى الأصل جارية مجهولة النسب، فسميت بنت عبد الله وهى تسمية شائعة لمن لا يعرف أبوهم أو لمن ليس لهم نسب معلوم.

وكان للسلطان الصالح نجم الدين زوجتان، الأولى هى المعروفة باسم «بنت المعلم» والثانية شجر الدر. وقد أنجبت للملك الصالح، وهو معتقل فى الكرك، ولده خليل. وكان قد عقد عقده عليها، وصارت زوجة له. ولما خرج من معتقله عاد إلى مصر ومعه ابنه خليل إلى القاهرة عندما صار سلطانا عليها. ومات خليل فى حياة أبيه الملك الصالح نجم الدين أيوب صغيرا.

يذكر المؤرخ المقريزى أنها كانت امرأة صعبة الخلق، شديدة الغيرة، قوية البأس «... ذات شهامة زائدة وحرمة وافرة، سكرانة من خمر التيه والعجب..»، والحقيقة أن هذا المؤرخ لم يبالغ كثيرا فى وصفه لشجرة الدر، إذ كانت صاحبة الفضل فى هزيمة الحملة الصليبية السابعة التى قادها الملك الفرنسى لويس التاسع على مصر فى منتصف القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى. وقد تولت العرش اعترافا من كبار الأمراء ورجال الدولة بفضلها. ولنبدأ القصة من أولها.

فى سنة ٦٤٧ هـ/ ١٢٤٩م تواترت الأنباء عن قرب قدوم حملة جديدة تحت راية الصليب ضد مصر بقيادة لويس التاسع ملك فرنسا. وبسرعة عاد الملك الصالح نجم الدين أيوب من بلاد الشام لتنظيم وسائل الدفاع. وفى خريف سنة ٦٤٦هـ/ ١٢٤٨م كان الأسطول الصليبى قد أبحر من ميناء مرسيليا إلى قبرص حيث أمضى فترة من الوقت فى انتظار تكامل القوات. ثم أبحرت الحملة فى السنة التالية صوب مصر لتصل قبالة دمياط فى صفر ٦٤٧هـ/ يونية ١٢٤٩م. ونزل لويس التاسع أمام قواته يخوض المياه الضحلة حتى ركبتيه وهو يرفع سيفه ودرعه فوق رأسه. وانسحبت القوات المدافعة عن دمياط بعد أن ظن القادة أن السلطان الصالح نجم الدين أيوب المريض قد مات. وفى أعقاب الفرسان والجنود فر السكان المذعورون. وهكذا سقطت دمياط فى وداعة مذهلة لقوات الحملة الصليبية السابعة. وأخذ الصليبيون يدعمون وجودهم فى المدينة الأسيرة.

واستقبل السلطان أنباء سقوط المدينة، التى بذل جهدا كبيرا فى تحصينها بمزيج من الألم والمرارة والغضب، وأعدم عددا من الفرسان الهاربين. ثم نقل معسكره إلى مدينة المنصورة التى كانت قد أنشئت قبل ثلاثين سنة فقط. ورابطت السفن الحربية المصرية فى النيل تجاه المنصورة، وأخذت جموع المتطوعين تتجمع فى المنصورة لمواجهة خطر الزحف الصليبى. وبدأت حرب عصابات برية ونهرية وتزايدت أعداد أسرى الفرنج الذين كان يتم عرضهم فى القاهرة على مدى ستة أشهر (يونية/ نوفمبر ١٢٤٩م).

وفى تلك الأثناء توفى الملك الصالح نجم الدين أيوب بعد أن عهد لولده توران شاه بعرش السلطنة فى مصر. ويبدو أنه رتب كل هذا مع زوجته «شجر الدر» وهو على فراش الموت بدليل أنها استدعت الأمير «فخر الدين بن شيخ الشيوخ» و «الطواشى جمال الدين محسن»،

الذى كـان من أقـرب الناس إلى قلب السلطان المتوفى، وأعلمتهما بالخبر دون سواهما وأوصتهما بكتمان خبر وفاة السلطان عن جميع رجال الدولة والناس.

وبفضل شجاعتها وقوة بأسها بدأت «شجر الدر» فى إدارة شئون الدولة ومسرح العمليات العسكرية وكأن السلطان الصالح نجم الدين أيوب ما يزال حيا. فقد كلفت عددا من الأطباء الذين يمكن الاعتماد عليهم فى حفظ السر بأن يقوموا بتغسيل جثة السلطان. ثم أرسلت الجثة السلطانية، بعد تحنيطها، فى تابوت على ظهر سفينة أبحرت ليلا إلى قلعة الروضة حيث بقيت محنطة مدة قبل دفنها بالقاهرة فى هدوء تام.

ومن ناحية أخرى، استغلت شجر الدر السلطات الواسعة التى وجدتها بيديها فجأة لكى تثبت أن هذه الجارية التى خرجت من حريم السلطان لتكون زوجته جديرة بأن تتولى حكم مصر فى فترة شديدة الحرج من تاريخها. فأعلنت أن السلطان الصالح نجم الدين أيوب مريض اشتد مرضه، ولا يزوره أحد سوى أطبائه بالقصر الكاملى (نسبة إلى أبيه الملك الكامل) فى المنصورة، وبعثت إلى نائب السلطنة بالقاهرة «الأمير حسام الدين بن أبى على» رسالة بهذا المعنى. واستخدمت أوراقا بيضاء، قيل إن السلطان كتب عليها علامته - أى توقيعه - قبل وفاته، لإدارة شئون الحكم والحرب. وهناك رواية أخرى تقول إن خادما اسمه «صواب السهيلى»، كان يتقن كتابة العلامة السلطانية اتقانا كبيرا بحيث أن أحدا لم يشك فى أن المراسيم والأوامر السلطانية مزورة، ومنهم الأمير أبو على نائب السلطنة نفسه.

وبموجب هذه السلطات الواسعة استدعت «شجر الدر» أمراء الجيش وزعماء المماليك إلى القصر السلطانى بالمنصورة وأخبرتهم أن المرض اشتد على السلطان وأنه يرغب فى أن يحلف الأمراء له ولابنه توران شاه من بعده، وأن يحلفوا للأمير «فخر الدين يوسف بن شيخ الشيوخ» بالقيادة العامة على الجيش المصرى مع اشتراكه فى تدبير أمور الحكم، فأجاب جميع الحاضرين بالسمع والطاعة وحلفوا على ذلك. ثم بعثت «شجر الدر» مرسوما إلى نائب السلطنة بالقاهرة لشرح ما تم من تحليف أمراء الجيش وزعماء المماليك، وقام الأمير «حسام الدين بن أبى على» فى يوم الاثنين ٢١ شعبان ٦٤٧هـ/ ٢٩ نوفمبر ١٢٤٩م بتحليف أكابر الدولة وضباطها على ما تم فى المنصورة. وأمر الخطباء بالدعاء فوق المنابر للأمير توران شاه بعد أبيه الصالح نجم الدين أيوب. هكذا استطاعت شجر الدر، بسرعة وحسم شديدين، أن تضمن استقرار الأحوال السياسية وترتب لانتقال السلطة دون أن تورط البلاد فى المشاكل المعهودة فى مثل هذه المناسبات فى ذلك الزمان. ويبدو أن شجر الدر اختارت هذه المناسبة لكى تشرك الأمير «أيبك التركمانى»، الذى كان من أكبر مماليك زوجها مرتبة وأعظمهم حظوة عندها شخصيا، فى تدبير شئون الحكم بالمملكة. وأرسلت «فارس الدين أقطاى»، أخطر زعماء المماليك البحرية وأشدهم بأسا، إلى حصن كيفا بأعالى الفرات لإحضار الأمير توران شاه ليتولى عرش السلطنة بعد أبيه.

وترتب على هذه التعيينات أن عين الأمير «ركن الدين بيبرس البندقدارى» - الذى تولى عرش السلطنة فيما بعد - قائدا لفرقة المماليك البحرية الصالحية على أن تكون قاعدتها داخل معسكر المنصورة حول القصر السلطانى.

فى تلك الأثناء كان الملك لويس التاسع قد قرر مواصلة الزحف بجيشه صوب الجنوب على أمل

دحر الجيش المصرى فى المنصورة، ثم الاستيلاء على القاهرة. وفعلا دخل الجيش الصليبى فارسكور دون مقاومة وطار الحمام الزاجل بأنباء الزحف الصليبى إلى المنصورة والقاهرة. ولم تفزع «شجر الدر» وأرسلت رسالة من إنشاء الشاعر «بهاء الدين زهير» وعليها علامة الملك الصالح نجم الدين أيوب افتتاحها، بعد البسملة: «انفروا خفافا وثقالا، وجاهدوا فى سبيل الله بأموالكم وأنفسكم، ذلكم خير لكم إن كنتم تعلمون». وقرئت الرسالة من على المنابر فى صلاة الجمعة بمساجد القاهرة وجوامعها، وبدأت أعداد المتطوعين تسافر إلى المنصورة في جموع متزايدة.

وربما يكون الملك لويس التاسع قد عرف بموت السلطان عن طريق استجواب أحد الأسرى أو الجرحى المسلمين. على أية حال، واصل الملك الفرنجى زحفه صوب الجنوب فاستولى على شارمساح (عشرين كيلومترا جنوبى فارسكور) ثم البرمون على مسافة عشرة كيلومترات جنوبا. ولم يبق أمام الجيش الصليبى سوى المنصورة، قاعدة الدفاع الرئيسية حيث كانت شجر الدر تقيم وسط قادة الجيش وزعماء المماليك. ووصلت القوات الفرنجية إلى جديلة على مشارف المنصورة من ناحية الشرق لا يفصل بينهم وبين المسلمين سوى مياه البحر الصغير (بحر أشموم طناح)، وهناك معسكرات قوات الصليبيين وأمامهم فوق مياه هذه الترعة عدد كبير من مختلف أنواع السفن الصليبية. وعلى الناحية الأخرى كان معسكر المسلمين فى جديلة. وبإزاء مدينة المنصورة فى فرع النيل الدمياطى انتشرت سفن الأسطول المصرى.. وهكذا كان الماء يفصل بين الجانبين.

وبدأ الصليبيون استعداداتهم للعبور، وكلما أتموا بناء المعدات أمطرتهم المجانيق المصرية بوابل من قذائف النار الإغريقية لتحرقها لهم. وزادت هجمات الفدائيين المصريين على المعسكر الصليبى وزادت بالتالى أعداد الأسرى، ورأى الملك لويس التاسع أن يبادر بالهجوم لإنهاء هذا الموقف.

وهنا بدأت مواهب «شجر الدر» تعلن عن نفسها، فقد وضعت خطة مع ركن الدين بيبرس لإحباط الهجوم الصليبى المتوقع. وتم وضع عدد من الكمائن من الجيش المصرى فى أماكن مختلفة من المدينة وأمر السكان بملازمة بيوتهم ومنع التجول مع الاستعداد للقتال. وبالفعل دخلت فرقة كبيرة من الصليبيين إلى المنصورة شارك فيها الكونت أرتوا شقيق الملك، وفرقة من فرسان الداوية المشهورين بقسوتهم ووحشيتهم فى القتال، وفرقة من الفرسان الإنجليز المتحمسين. وأطبقت عليهم فى شوارع المنصورة وأزقتها قوات بيبرس وأهالى المنصورة وأبادوا معظم فرسان الصليبيين، وهرب الباقون بصعوبة بالغة.

ثم هدأت الأحوال بين المعسكرين على مدى ثمانية أسابيع، وكان توران شاه قد وصل بعد أن أرسلت شجر الدر لاستدعائه، ووضع خطة جديدة لقتال الصليبيين وإرغامهم على التسليم عن طريق الحصار النهرى. وبالفعل تمكنت السفن المصرية من أسر عشرات من سفن الأسطول الصليبى بما عليها من المؤن والأقوات وبمن عليها من الرجال. وساء حال الصليبيين وطلب ملكهم الهدنة على أساس مبادلة دمياط ببيت المقدس ورفض المصريون. وحين حاول الملك وفرسانه الانسحاب هاجمهم المصريون وطاردوهم حتى فارسكور فقتلوا وأسروا منهم عددا كبيرا بمن فيهم الملك لويس التاسع نفسه. ثم سجن فى دار القاضى «فخر الدين بن لقمان» بالمنصورة إعلانا

بنهاية الحملة الفاشلة.

ولكن توران شاه لم يكن على مستوى الموقف التاريخي الحرج، وإنما أظهر كراهيته لأمراء المماليك البحرية. وكان فتى عنيف الأهواء متكبرا، وقرب إليه الأكراد الذين جاءوا معه على حساب البحرية. وكان إذا سكر بالليل - حسب رواية المؤرخ تقى الدين المقريزى - أمسك سيفه وأطاح بالشموع واحدة واحدة وهو يقول «هكذا أفعل بالبحرية». وقد نقل الخدم عنه ذلك إلى البحرية فصمموا على قتله. كذلك تنكر توران شاه لزوجة أبيه شجر الدر التى يدين بعرشه لها، فأرسل إليها يتهددها ويتوعدها ويطالبها بأموال أبيه السلطان الصالح نجم الدين أيوب. وعندما أجابته بأن الأموال صرفت كلها فى شئون الحرب وحفظ البلاد وإدارتها رفض أن يصدقها، فخشيت على نفسها وتملكها منه خوف شديد فسافرت إلى القدس حتى تكون فى مأمن من شره إلى حين. وأرسلت إلى المماليك البحرية تشكوه لهم وتعيب عليه ملكه الخشن الغليظ نحوها على الرغم من الخدمات الجليلة التى قدمتها له وقت غيابه عن مصر.

وكان المماليك يحترمون شجرة الدر ويخلصون لها لأنها زوجة أستاذهم الصالح نجم الدين أيوب من ناحية، ولأنها أظهرت من القدرات والصفات القيادية ما لمسوه بأنفسهم فى خضم المعارك من ناحية أخرى. وجاءت شكواها موافقة لما فى نفوسهم من كراهية ونفور من المعظم توران شاه، فقام أربعة من كبار أمرائهم بقتله فى فارسكور يوم الاثنين ٢٧ محرم سنة ٦٤٨هـ/ ٢ مايو ١٢٥٠م. وكان منهم فارس الدين أقطاى وركن الدين بيبرس البندقدارى.

ولما قتل الملك المعظم غيّاث الدين توران شاه ابن الملك الصالح نجم الدين أيوب، اجتمع الأمراء المماليك البحرية، وأعيان الدولة وأهل المشورة، بالدهليز السلطانى واتفقوا على تولية شجر الدر عرش السلطنة فى مصر، وأن تكون العلامات السلطانية على التواقيع (أى نسخ الأوامر بتعيين شخص على إقطاع). وحين عرض منصب مقدم العسكر على كل من الأمير حسام الدين بن أبى على الهذبانى والطواشى شهاب الدين رشيد رفض كلاهما، فتم الاتفاق على أن يكون مقدم العسكر (أى قائد الجيش) الأمير عز الدين أيبك التركمانى. وحلفوا على ذلك. وخرج الأمير عز الدين الرومى من المعسكر إلى قلعة الجبل، حيث كانت تقيم شجر الدر، وأخبرها بما تم الاتفاق عليه فأعجبها.

وهكذا، صارت شجر الدر أول سلاطين المماليك فى مصر. وصارت الأمور كلها بيدها والتواقيع تبرز من قلعة الجبل وعليها علامتها «والدة خليل». وخطب لها على منابر العاصمة المصرية. ونقش اسمها على عملة البلاد فى الصيغة التالية «المستعصمية الصالحية، ملكة المسلمين والدة الملك المنصور خليل». وكان الخطباء فى خطبة الجمعة يقولون فى الدعاء: «اللهم وأدم سلطان الستر الرفيع، والحجاب المنيع، ملكة المسلمين والدة الملك خليل». وبعضهم يقول بعد الدعاء للخليفة: «واحفظ اللهم الجهة الصالحية، ملكة المسلمين، عصمة الدنيا والدين، أم خليل صاحبة الملك الصالح».

بعد أن استقر الحكم للسلطانة شجر الدر، بدأت تولى اهتمامها لتصفية الوجود الصليبى مع الملك الصليبى الأسير على تسليم دمياط. وتم الاتفاق على تسليم المدينة وإخلاء سبيله وكبار الأسرى مقابل فدية قدرها ثمانمائة ألف دينار يدفع نصفها قبل الرحيل والنصف الآخر بعد وصوله إلى عكا التى كانت بأيدى الصليبيين. وقامت

زوجة الملك مرجريت دى بروفانس، التى كانت مقيمة فى دمياط حيث ولدت ابنها جان تريستان (أى حنا وليد الأحزان)، بجمع المبلغ.

وكان فارس الدين أقطاى غاضبا من التطورات التى أدت إلى سلطنة شجر الدر وقيادة أيبك للجيش، وزاد من حنقه الإفراج عن الملك الصليبى فأمره جنوده بنهب معسكر الفرنج، ولم يلق بالا إلى احتجاجات الملك. وأخيرا أبحر لويس التاسع إلى عكا وانتهت الحملة الصليبية السابعة.

وبعد تحرير دمياط أغدقت شجر الدر هداياها وأموالها على أمراء المماليك البحرية وعلى الفرسان والجنود. ولكن المصريين لم يقبلوا قيام امرأة على عرش السلطنة وقاموا بالمظاهرات والاضطرابات فى العاصمة حتى اضطرت السلطات إلى غلق أبواب القاهرة منعا لتسرب أخبار الاضطرابات إلى بقية البلاد. ويبدو أن رجال الدين كانوا هم المحرضين وراء هذا التمرد، بدليل أن الشيخ عز الدين بن عبد السلام ألف كتابا حول المصائب التى تحل بالمسلمين إذا تولت الحكم فى بلادهم امرأة على حد رواية المؤرخ السيوطى.

وعندما وصل خبر مقتل توران شاه وإقامة شجر الدر فى السلطنة إلى دمشق رفض الأمراء أن يحلفوا لها يمين الولاء والطاعة، وانتهز الملك الناصر يوسف صاحب حلب، وحفيد صلاح الدين الأيوبى الفرصة فاستولى على دمشق وغيرها من مدن الشام وسار بجيشه قاصدا غزو مصر. وفى القاهرة اجتمع الأمراء المماليك وجددوا الحلف لشجر الدر، ولكن أخبار سقوط دمشق، ورد الخليفة العباسى المستعصم على رسالة المماليك بطلب تأييده لسلطنة شجر الدر، والذى قالت فيه «إن كانت الرجال قد عدمت عندكم فاعلمونا حتى نسير إليكم رجلا»، كل هذا أدى إلى تغير موقف أمراء المماليك. وفى هذا يقول المؤرخ ابن أيبك الدواداري: «سبب ملك المعز أن الأمراء لما نظروا ما جرى من التشويش، وما الناس فيه من النهب، وقلة الحرمة، وتحريك الملك الناصر صاحب الشام عليهم من جهة، وتحريك الملك المغيث صاحب الكرك عليهم من جهة أخرى، علموا أن المرأة لا تقوم بسياسة المملكة، وأن الطمع قد وقع لذلك، فأجمعوا رأيهم وأقاموا الأمير عز الدين أيبك التركمانى..».

وخلعت شجر الدر نفسها من الحكم بعد ثمانين يوما جلست خلالها على عرش مصر. ويقول المؤرخ ابن واصل إن حكم المرأة أمر لم يعرف مثله فى أى بلد من بلاد الإسلام على الرغم من أن الأميرة ضيفة خاتون بنت السلطان العادل الأيوبى كانت تتولى الحكم فعليا فى حلب وبلادها بعد موت ولدها العزيز، ولكن الخطبة كانت لابنها الناصر. وظلت تمسك بزمام الحكم فى حلب إلى أن ماتت. كذلك كانت هناك امرأة أخرى جلست على العرش فى بلد مسلم هى «رضية الدين» سلطانة دلهى (١٢٣٦ - ١٢٤٠م).

تولى عرش السلطنة عز الدين أيبك التركمانى وأخذ لنفسه لقبا سلطانيا هو «الملك المعز» بعد أن تزوج شجر الدر، وبذلك بدأت مرحلة جديدة فى حياتها. وربما يكون أمراء المماليك قد اختاروا عز الدين أيبك التركمانى لأنه لم يكن قويا «... وليست له شوكة ومتى أردنا صرفه صرفناه..» حسب رواية المؤرخ ابن تغرى بردى. والراجح أنه ظل فترة يحكم بوصفه زوج الملكة. ولكنه تغير على زوجته شجر الدر «... وتعاظم منذ مقتل أقطاى. وكان قبل ذلك لا يقطع أمرا دونها...» واستبد بأمور المملكة بنفسه ولم يعد يذهب إلى شجر الدر إلا ثلاث ليال فى الأسبوع.

ويبدو أن عز الدين أيبك أراد تدعيم مركزه

السياسى بمصاهرة البيت الأيوبى الحاكم فى الشام. وكانت العلاقات بينه وبين زوجته شجر الدر قد ازدادت سوءا وبات كل منهما متوجسا من الآخر. ويحكى المؤرخ تقى الدين المقريزى أن المعز أيبك عقد العزم على قتل شجر الدر « ... وكان له منجم أخبره أن سبب قتلته امرأة، فكانت هى شجر الدر... » وعندما عرفت شجر الدر أن المعز أيبك بعث يخطب ابنة بدر الدين لؤلؤ صاحب الموصل، وبنت صاحب حماة « ... أخذتها الحرة وملكتها الغيرة.. » حسب تعبير المؤرخ بيبرس الدوادار. وفى هذا الصدد تتناقل المصادر التاريخية رواية رواها ابن أيبك الدواردارى عن جده الذى كان أحد شهود العيان، ومؤداها أن السلطان المعز أيبك قبض على عدد من المماليك البحرية، وكان جد المؤرخ ابن أيبك الدوادارى واحدا منهم، وأرسلهم لكى يعتقلوا فى قلعة الجبل وفيهم الأمير أيدكين الصالحى. فلما وصلوا تحت الشباك الذى تجلس فيه شجر الدر علم أيدكين أنها كانت هناك فأحنى رأسه تحية وإجلالا لها، وقال بالتركية: «المملوك أيدكين البشمقدار (أى الذى يحمل نعل السلطان)، والله ياخوند ما عملنا ذنبا يوجب مسكنا إلا أنه سيّر يخطب بنت صاحب الوصل ما هان علينا لأجلك، فإنا تربية نعمتك ونعمة الشهيد المرحوم، فلما عتبناه تغير علينا وفعل بنا ما ترين». فأومأت إليه شجر الدر بما يعنى أنها سمعت كلامه. فلما نزل بهم الحراس إلى الجب (سجن القلعة) قال أيدكين: «إن كان قد حبسنا فقد قتلناه.. ».

كانت حركة عز الدين أيبك الدبلوماسية لمصاهرة بنى أيوب بمثابة اللعب بالنار، لأن شجر الدر أخذت بسببها تتزعم المعارضة الداخلية والخارجية ضد السلطان. وقد أرسلت سرا إلى الملك الناصر يوسف بهدية ورسالة تخبره فيها أنها عزمت على قتل أيبك، وتعرض عليه الزواج وعرش مصر. ولكن الناصر يوسف خاف أن يكون فى الأمر خدعة ولم يجبها بشىء وعلم بدر الدين لؤلؤ صاحب الموصل بأمر رسالة شجر الدر إلى الناصر، فأرسل إليه محذرا، « ... فتباعد ما بينهما وعزم على إنزالها من القلعة إلى دار الوزارة، وكانت شجر الدر قد استبدت بأمور المملكة ولا تطلعه عليها، وتمنعه من الاتصال بأم على (زوجته الأولى) وألزمته بطلاقها، ولم تطلعه على ذخائر الملك الصالح.. ».

وخاف أيبك على حياته، فترك القلعة وأقام بمناظر اللوق عند زوجته أم على وصمم على قتل شجر الدر قبل أن تقضى عليه. وانتهى السباق بانتصار شجر الدر التى أرسلت إلى أيبك رسالة رقيقة تتطلف به وتدعوه للحضور إليها بالقلعة، كما أرسلت إليه « ... من حلف عليه.. » فاستجاب عز الدين أيبك لدعوة شجر الدر فطلع القلعة وقد أعدت له خمسة رجال أشداء ليقتلوه. وركب المعز من الميدان بأرض اللوق وصعد إلى القلعة آخر النهار. ودخل الحمام ليلا فأغلقوا عليه الحمام وبادروه بالضرب فاستغاث بشجر الدر فقالت اتركوه ولكنهم رفضوا وقالوا لها متى تركناه لا يبقى علينا ولا عليك. ثم قتلوه على حسب رواية المؤرخ تقى الدين المقريزى. ولكن ابن أيبك الدوادارى ينفرد برواية أخرى تقول إن شجر الدر أعدت له فى الحمام مملوكا قويا من مماليك فارس الدين أقطاى، كان اسمه بلكان، فلكم المعز لكمة طرحته أرضا « ... وتعلقت الجوارى بمعاريه وبعضهم يرفسونه فى خواصره، وشجر الدر تضربه بالقبقاب، وهو يستغيث إليها وهى لا تقبل حتى فطس.. ».

وبعثت شجر الدر إصبع المعز وخاتمه إلى الأمير عز الدين أيبك الحلبى الكبير لكى يتولى الحكم

فلم يجسر على ذلك، فأرسلت إلى الأمير جمال الدين بن أيدغدى العزيزى فخاف على نفسه.

ولكى تبرئ شجر الدر نفسها أشاعت أن المعز أيبك مات فجأة فى الليل، وأمرت النسوة بالصياح والبكاء فى القلعة، ولكن مماليك عز الدين أيبك لم يصدقوا ذلك وهجموا على الدور السلطانية بالقلعة، وقبضوا على الخدم والحريم وعذبوهم حتى اعترفوا بما جرى. فقبضوا على شجر الدر وثلاثة من الخمسة الذين اشتركوا فى قتل السلطان. وعندما أراد مماليك المعز قتل شجر الدر حماها مماليك السلطان الصالح نجم الدين أيوب ونقلت إلى البرج الأحمر بالقلعة لتبقى فيه فترة من الوقت.

ولكن امرأة المعز الأولى أم على انتهزت فرصة قيام ابنها الصبى على عرش البلاد وطلبت أن يأتوا إليها بشجر الدر. فأمرت جواريها بضربها بالقباقيب حتى ماتت، ثم ألقيت جثتها من سور القلعة إلى الخندق وليس عليها سوى سراويل، فبقيت فى الخندق أياما حتى نتنت جثتها وحملت فى قفة لتدفن بتربتها قرب مشهد السيدة نفيسة.

ولم تشأ شجر الدر أن تموت دون أن تفعل شيئا تؤكد به «قوة نفسها»، فعندما عرفت أن قتلها صار وشيكا كسرت الكثير من جواهرها ولآلئها فى «الهاون» حتى لا تأخذه غريمتها أم على.

هذه قصة «شجر الدر» كما ترويها المصادر التاريخية المعاصرة، فكيف صورها الوجدان الشعبى العام فى سيرة الظاهر بيبرس؟

الملكة شجر الدر

«السلطانة الملكة عصمة الدين المستعصمية الصالحية ملكة المسلمين»

الصورة الشعبية

سيرة الظاهر بيبرس - تاريخ الملك العادل صاحب الفتوحات المشهورة السلطان محمد الظاهر بيبرس ملك مصر والشام وقواد عساكره ومشاهير أبطاله مثل شيحة جمال الدين وأولاده إسماعيل وغيرهم من الفرسان وما جرى لهم من الأهوال والحيل وهو يحتوى على خمسين جزءا.

الطبعة الأولى

ملتزمة الطبع والنشر عبدالحميد أحمد حنفى - بشارع المشهد الحسينى

شجرة الدر

السيرة لشعبية

تبدأ سيرة الظاهر بيبرس بقصة خيانة الوزير العلقمى للخليفة العباسى الذى تسميه المقتدر بالله شعبان بحيث يتم للمغول بقيادة هولاكو الاستيلاء على بغداد وسجن الخليفة. ثم يأتى صلاح الدين يوسف الكردى بجيش من الأكراد المسلحين بالسيوف الخشب والأتراس الجميز ليخلص الخليفة من السجن ويهزم المغول بمعجزة صوفية. ويكافئهم الخليفة بضيافتهم تسعين يوما. ثم يخرج إلى الصيد ومعه مائة من الفرسان الأكراد لمدة ثلاثة أيام وفى اليوم الرابع يدخل بغداد «... وإذا به قد وجد عقدا من الجواهر معلقا على دكان واحد جواهرجى فتأمله وإذا به عقد من عقود السلطنة. وكان الملك شعبان المقتدر أعطى ذلك العقد لابنته..».

هذا هو المشهد الافتتاحى فى السيرة لتقديم «شجرة الدر»، كما تسميها السيرة الشعبية «قال الراوى: وكان لهذا العقد سبب عجيب بعد الصلاة

على النبى الحبيب، وهو أن الملك شعبان المقتدر بالله كان عديم الخلفة من ذرية البنات، وكان لم يرزق بهن فى تلك السنوات، وهو يحبهن أكثر من الغلمان، وكان متولع بهن، فقام ليلة من الليالى وسأل الله تعالى بعد أن صلى ركعتين فى جوف الليل ودعا الله أن يرزقه ذرية من البنات فاستجاب الله دعاءه. ورزق ببنت كأنها القمر إذا بدر ليلة أربعة عشر. فسماها فاطمة ولما تمت الرضاع ومشت وتكامل لها من العمر سبع سنوات فمن محبته لها قد فصل لها بدلة من الدُّر وألبسها إياها، وجعل العقد فى رقبتها. وقد رآها بعد خروجه من السجن وأنها قد أتت إليه، وقبلت يده، وسلمت عليه وهنته بسلامته. فقال لها أهلا وسهلا ومرحبا يا سيدتى فاطمة يا ابنتى، أنت الآن مثل شجر الدر، كفاك الله شر كل بؤس وضر. فكنيت بشجرة الدر من تلك الساعة، وبعد ذلك سار إلى الصيد والقنص كما ذكرنا».

هكذا جعلت السيرة شجرة الدر بنت الخليفة وأعطتها اسم بنت النبى. «والسيدة فاطمة بعد مسير أبيها جلست فى شباك قصرها فى يوم من الأيام وكان تحت القصر رجل سائل، وهو يقول: هنيئا إلى فاعل الخير، تصدقوا ترزقوا خير المعاطى ما كان لله. فلما أن سمعت السيدة فاطمة شجرة الدر ذلك رق قلبها وحنت أعضاؤها وقالت فى نفسها: خير ما عندى هذا العقد. ثم إنها انتزعت العقد من عنقها ورمته إلى السائل، فلما رآه السائل فرح به، وأخذه وسار من ساعته وهو فرحان. ولكنه ما يعلم له ثمن (ياسادة). ثم سار به إلى السوق، وصار ينادى عليه، فأخذه منه رجل جواهرجى بمائة ذهب، وفرح بذلك السبب.. فلما عاد المقتدر ونظر إلى ذلك العقد عرفه، فأقبل على الدكان وقال للجواهرجى أخبرنى بالصحيح ودع عنك التلويح، من الذى باعك ذلك العقد المليح؟ فقال: يا سيدى، رجل سائل باعه لى، وقد ذكر لى، وقال لى: إن أهل الخير تصدقوا به علىّ. فلما سمع المقتدر ذلك من الجواهرجى تعجب وقال فى نفسه: لابد أن انسيدة شجرة الدر طلت من شباك القصر، فانفك العقد من عنقه، وسقط على الأرض غصبا عنها، فأخذه هذا الرجل وسار به إلى هنا، وباعه إلى ذلك الجواهرجى. قال الراوى: ثم إن المقتدر التفت إليه وقال: يا هذا بكم اشتريت العقد من السائل؟ فقال له: يا مولاى اشتريته بخمسة آلاف دينار. فقال له الخليفة: اعلم يا هذا لابد لى من أخذ العقد وأزيدك على ثمنه. ثم إنه أخذ العقد منه، وأمر له الخليفة بعشرة آلاف دينار».

«ثم إن الخليفة المقتدر أخذ العقد وجعله داخل جيبه، وسار إلى أن وصل إلى سرايته، وصعد إلى زوجته، وجلس فى قصره على مرتبته، فأقبلت فاطمة شجرة الدر إليه وقبلت يديه. فنظر الخليفة إلى عنقها، فلم ير عقدها، فقال لها: يا فاطمة أين العقد الذى معك، ما هو الآن فى رقبتك؟ فقالت له: يا سيدى هو عقدى وبعينى، وأنا محترسة فيه غاية جهدى وقوتى. فقال لها: لأى شىء تركتيه ومن عنقك قلعتيه؟ فقالت له: من شدة الحر لأنه من الجواهر (يا سادة). وكان المقتدر بالله يحب فاطمة شجرة الدر حبا شديدا، ما عليه من مزيد، لأنه ما عنده غيرها، وهو مشفق بمحبتها. ويقال إنها ليست ابنته، وإنما هى بنت الكامل بالله، وهو والده وهى أصغر منه سنا وقد أحبها محبة شديدة. وقيل إنها بنت جارية بيضاء ورفيقته، وأخذها منها وجعلها ابنته. ولكن الأصح أنها ابنته من ظهره بلا محال. وإنما ذكرنا ذلك لأجل اختلاف الأقوال». مرة أخرى تؤكد السيرة أن شجرة الدر ابنة الخليفة، ويلعب الراوى هنا على أوتار التاريخ لإيهام السامعين

بأن ما يذكره حقيقة تاريخية لاشك فيها.

«قال الراوى: فلما سمع الخليفة المقتدر منها ذلك قال لها: يابنتى، قومى الآن وألبسيه سريع، وإلا ضربتك الضرب الوجيع. فقالت له: السمع ولا طاعة. وقامت من وقتها وساعتها، ودخلت وهى خجلانة إلى خزانتها، وقد وقع بها الخوف الشديد من والدها، وخافت أن يُعدمها. وبكت وعظم إحراقها، وكثر شكواها وأنينها، وقد حارت فى أمرها. فبينما هى باكية، وإذا أقبل عليها رجل من داخل المكان وهو يقول: يا رحيم يا رحمن. ثم إنه تقدم إليها وقال لها: لا تخافى ولا تحزنى فأن الرجل الفقير الذى أخذ العقد منك، وقد عاملت ربك فى الواسع، وهو عاملك فى الضيق، فافتحى الربعة ترين العجب من ذلك الأمر والسبب. وإذا سرت عند والدك ذهب عنك الهم والقهر، فتمنى عليه أرض مصر، فإنك تنالى بذلك العز والنصر. فقالت له: يا سيدى أنت من تكون من عباد الله الصالحين، زادك الله التوفيق والبنين؟ فقال لها: أنا الرجل الفقير الراجى رحمة القدير عبد الله بن عطاء الله. ثم إنه دعا لها بخير وانصرف الأستاذ إلى حال سبيله».

تبرز السيرة الشعبية هنا صفات الخير التى أسبغتها على شجرة الدر ومكارم الأخلاق التى تعلى من مكانتها.

«قال الراوى: وأما السيدة فاطمة شجرة الدر، فإنها فتحت الربعة، وإذا العقد فيها فأخرجته، وفى عنقها لبسته، وخرجت به إلى عند أبيها، والعقد مضىء فى رقبتها. فلما أن رآها تعجب، ومد يده لينظر العقد الذى معه، فزاد عليها غضبه، وتخيل له أن ذلك سحر منها. ثم إنه صاح عليها وقال لها: يا فاجرة، نحن مسلمون ومتوكلون على رب العالمين، وما نعرف الأسحار، فمن الذى علمك هذا السحر والآثار؟ وأنا قد وجدت العقد عند الجواهرجى، وأتيت به معى، وأمرتك إنك تأتى به من خزانتك، فذهبت من حينك، وخرجت به فاخبرينى ما السبب فى هذه الأمور والأحكامْ وإلا ضربت عنقك بهذا الحسام وأسقيتك كأس الحمام. فلما سمعت ابنته منه ذلك الكلام، ونظرت بعينها الحسام، أخبرته بالخبر من أوله إلى آخره، وكشفت له عن باطن الأمر وظاهره. فلما تحقق منها ذلك قال: أنت محبوبة الله تعالى ولأوليائه الصالحين، تمنى يا فاطمة، فقالت: تمنيت على الله، ثم على جانب أبى أرض مصر تكون لى باسمى. فلما سمع الخليفة مقالها، أجابها إلى مرادها، وقال لها: إن الله أعطاك وبلغك مناك. ثم إنه كتب حجة من وقته وساعته بذلك الذى طلبته. فأخذتها عندها وجعلتها فى خزانتها. وقد فرحت بما نالها، وشكرت ربها على ما أعطاها، وكيف أن مصر صارت لها. وكان ليس فى زمانها مثلها، ولا فى فصاحتها، فأنشدت تقول:

سأحمد ربى فى كل ساعة
على نعمة لم أقدر أمضيها
قد من على الكريم بفضله
وبلغنى من الدنيا أمانيها
وعزنى رب الأنام بعزه
وأعطانى معاطى لم أقدر أكافيها
فله الحمد شكرا ومنة
على وهبه مصر إياى وما فيها

هنا تجعل السيرة من شجرة الدر حاكما شرعيا على مصر، بفضل حب الله وأوليائه الصالحين لها، بخلاف الحقيقة التاريخية التى تقول إن الخليفة المستعصم العباسى رفض منحها الشرعية لكونها امرأة.

تتحدث السيرة بعد ذلك عن الأكراد الأيوبية الذين دحروا هجوما للمغول وغنموا من أموالهم

ومتاعهم، ثم انقضت مدة الضيافة تسعين يوما. ثم طلب صلاح الدين من الخليفة أرضا بدلا من بلادهم التى أصابها الجدب والقحط فأعطاه أرض مصر والشام له ولقومه وله الخطبة والسكة ناسيا أنه كان قد منح أرض مصر لابنته شجرة الدر. ثم سار صلاح الدين والأكراد الأيوبية إلى أرض مصر، فلما وصل الشام ولى عليها حاكما من قبله. وكذلك فعل فى كل البلاد حتى وصل مصر وعرف المصريون أنه هو الذى نصر أمير المؤمنين وفرحوا به فرحا شديدا. ثم حكم البلاد بالعدل.

وتواصل السيرة حكاياتها حتى تصل إلى وفاة صلاح الدين، فحكم بعده ابنه الكامل (كذا) الذى أنجب ولدا أسماه نجم الدين أيوب. وتغدق عليه السيرة الشعبية صفات التقوى والزهد. تولى الحكم بعد وفاة أبيه الكامل، ثم أنجب ولدا فسماه الصالح وكناه نجم الدين أيوب. وكان قد زهد فى الدنيا ورغب فى الآخرة حسبما تقول السيرة الشعبية. قرأ القرآن وعرف ما فيه من البيان. وسار فى الحكم سيرة عدل وإنصاف. وتسميه السيرة «أمير المؤمنين الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب».

وتمضى السيرة إلى مشهد آخر تظهر فيه شجرة الدر التى جعلتها السيرة تعاصر أربعة أجيال من الأيوبيين حتى تصل إلى زمن الصالح نجم الدين أيوب زوجها الحقيقى فى القصة التاريخية.

«قال الراوى: هذا وقد تداولت الأيام والشهور والأعوام، فيوم من الأيام بينما الملك الصالح جالس وإذا بربعه يقبلون الأرض بين يديه.

فقال الملك الصالح: ما الخبر ؟

فقالوا: يا أمير المؤمنين، وخليفة رب العالمين، إننا رسل السيدة فاطمة شجرة الدر بنت أمير المؤمنين المقتدر بالله تعالى. وقد أمرتنا أن نقول لك إن الأرض أرضها ومصرها، وأن حجتها معها، وهى تأمرك أن تنزل من على التخت وهى توليه لمن تريد من السادة أو من العبيد.

فلما سمع الملك ذلك الكلام، وما قالوه من المرام أخذه الغضب، وزاد غيظه والعجب. وقد رآه الوزير على ذلك الأمر الخطير، فقال له: اعلم يا أمير المؤمنين، وخليفة النبى الأمين أن ما ذكره الرسل فهو حق. وما تكلمت به السيدة فهو حق، لاسيما وقد ورثت الأرض عن أبيها، ومعها تشريف بخط الملك وختمه. فطاعن فيه الأجانب، وأن كلام الملوك تمام، وما رسلوا به لابد من الإتمام، ولو كان خلاف ما فيه المصالح للأنام. وأنى أقول لك هذا الأمر ما له غير الحيل والخداع. وقد قال القائل فى المعنى:

دارهم ما دمت فى دارهم
وحيهم ما دمت فى حيهم
واتبع فتات المكر حتى
تنال ما تروم من الأمر
فالصبر قليل على هذا القليل
فبالصبر تكفى كل أمر وبيل

«قال الراوى: فلما سمع الملك ذلك الكلام من الوزير، علم أنه بالأمور خبير. فقال له: والله يا شاهين لقد تكلمت بالصحيح، وما قلته فهو عندى مليح. لكن الرأى الصحيح أنك تنزل إليها، وتسلم عليها، وتقبل الأرض بين يديها، واعطيها حق الخدمة، وانظر ما الخبر، ودبر هذا الأمر بفعلك. وأمر فيه بأمرك، فكل ما تراه حسن فهو عندى حسن. فأجابه الوزير بالسمع والطاعة. ثم نزل الوزير من عند الملك تلك الساعة».

«قال الراوى: وكان للسيدة فى ذلك شأن عجيب، وأمر مطرب بديع غريب، أريد أن أسوقه على الترتيب، بعد الصلاة على النبى الحبيب، صاحب البردة والقضيب. وذلك أن السيدة فاطمة

بعد أن تداولت عليها الأيام، وآن لها الأوان، في علم الملك الديان، من إنفاذ المشيئة والامتنان. اشتاقت إلى الحج ذلك العام، إلى زيارة النبي عليه الصلاة والسلام. وقد اشتغل خاطرها ليلا ونهارا، وصارت لا يأخذها قرار. وقد أكثرت من الشوق والبكاء والأنين والاشتكاء، ثم ازداد بها، وقل أكلها وشربها، وعدمت صبرها وجلدها، وقصدت غرفة نومها، فأخذت مالها ونوالها، وثيابها وخدامها، وطلبت الأقطار الحجازية، وكان مرادها الإقامة هناك بالكلية وتنفق جميع ما معها من الأموال على الفقراء وأصحاب العيال، إلى أن حوت بتلك البقاع، لينالها أعظم انتفاع. هذا وقد ركبت دابتها، وأخذت باقي عشيرتها، ومن أراد مثل ما تريد، ثم طلبت الأرض والصعيد. وكلما أتت على واد من الأودية أو قطر من الأقطار، يتلقونها الكبار والصغار، ويخرجون إليها بالإقامات، ويسعون في خدمتها ورضاها جميع السادات، ويكرمونها غاية الإكرام، حتى ما يعلموا أنها بنت الإمام، وصارت هذه عادتها وهي تسأل على العيان من قومها وتدانيه، وإذا بلغها أمر مريض أقامت تسأل الله يشفيه. ولم تزل على ذلك الحال، إلى أن جاوزت الفيافي والتلال، وأقبلت إلى أن وصلت أرض مصر السعيدة، وأمرت بنصب الوطاقات فانتصبت، وقامت بالوطاقات إلى ثاني الأيام، فلم تجد أحدا يلقاها ولا يكرم مثواها، ومع ذلك كان الوزير يعرفها، وكذلك الصالح لا ينكرها، غير أنهم لا يعلمون أن هذه الأرض أرضها، وحجتها في يدها. ولذلك تركوها ولم تجد أحدا منهم يلقاها ولا سألوها، فصبرت إلى ثاني الأيام، وهي على هذا المرام، فلما آيست من ذلك غضبت غضبا شديدا ما عليه من مزيد، وقالت: واعجباه! كيف أن البلاد جميعها يكرموني ويهادوني، ولم يكن لي عليهم أيادي، وكيف أن هؤلاء القوم لا يكرموني وهم يأكلون في بلادي، ويتمتعون بسوادي، ولا يبالون بي ولا يعتنون. فوالله لا كان ذلك أبدا ولو سقيت كأس الردى. وأنا أولى بأرضي منهم، وسوف أبعدهم عنها وأطردهم منها. فقال لها بعض جلاسها: يا سيدتي لا تعجلي فربما كان هناك مانع والصبر أولى من الاستعجال، فكاتبيهم وانتظري رد الجواب، ليظهر لك السؤال والخطاب. فلما سمعت من جلسائها ما ذكر، أرسلت هؤلاء الأربع القصاد وقالت لهم جميع ما ذكروه. فساروا إلى أن أقبلوا إلى أمير المؤمنين فأعلموه بما جرى عن يقين، فغضب كما ذكرنا، وصوب الوزير كما وصفنا ونزل الأغا شاهين كما قدمنا.

«يا سادة يا كرام: ولم يزل الوزير الأغا شاهين سائر إلى أن وقعت العين على العين، ونظروا إلى بعضهم الاثنين، فتمنى الوزير بين يدى السيدة فاطمة، وتأخر إلى ورائه، ثم تمنى ثانيا وثالثا. وقد رأته السيدة فاطمة بهي المنظر، حسن المخبر، الشجاعة لائحة بين عينيه، تشهد له ولا تشهد عليه. فصارت تنظر إلى آخر مرامه، وما ينتهي إليه كلامه. هذا وقد قبل الأرض مرة أخرى (وأنشدها بضعة أبيات من الشعر).

«قال الراوي: ثم إن الوزير لما فرغ من شعره ونظامه تمنى بين يدى السيدة فاطمة كل ذلك، وهي تنظر إليه باهتة شاخصة فلما سمعت ما تكلم به من الكلام، وما قاله من الشعر والنظام، تبسمت ضاحكة، وتقدمت بنفسها حتى قربت منه، فقالت له: من أنت ومن تكون، وما الذي تريد؟ فقال لها: يا سيدتي أنا خدام الملك الصالح أيوب ولي الله المجذوب، وقد أرسلني إليك وأنه يقبل يديك ويثني بالسلام عليك. فقالت له: وما اسمك؟ قال لها: اسمي شاهين الأفرم. فلما سمعت

تعجبت غاية العجب وقالت له: لعلك من برصة. فقال لها: نعم هي بلدى، فقالت: وما السبب في مجيئك إلى هذه الديار، وإقامتك بأرض الأمصار؟ فأعاد عليها القصة من أولها إلى اخرها، وكشف لها عن باطنها وظاهرها. فلما سمعت منه ذلك صدقته في كلامه، وأمرت بإكرامه لأنها كانت تعرفه من قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، وأن المقتدر كان يخاطب أبي الوزير، والآخر يكاتبه. وكانت السيدة تسمع من أبوها حديث الأغا شاهين وأنه قد صار فارسا عظيما، وبطلا جسيما. فلما علمت حاله، وما تكلم به من قصته عطفت عليه وقالت له: ولأى شيء ما نزلت أنت وهذا الملك إلى لقائي مثل ما فعلوا غيركم من الناس الذين لا يعرفوني ولا يأكلون في أرضي؟ فقال لها، وقد أحسن في كلامه: يا سيدتى إننا لم يبلغنا الخبر بحضورك إلى هذا المكان إلا بالأمس. ولما بلغ الملك ذلك جعل يتهيأ إلى اللقاء والمقابلة، وأنا كنت مقبل إلى حضرتك ذلك اليوم ولو لم يأت رسولك إلينا. والان فما بقى لك إلا العزومة الملكية، والإقامات المستوفية. وكل ما تأمرى به مطاع، فمنك الأمر ومنا الاستماع. ثم إن الوزير مازال بها وهو يمازجها، ويتحايل عليها ويمدحها ويثنى عليها بحسن معرفته وفطانته إلى أن لان جانبها، وطاب قلبها وخاطرها. ثم سمحت له في الضيافة، وطاب على قلبها.

«فعند ذلك أمر الرجال بنقل الأثقال، وسار مع السيدة يجاذبها إلى أن رأت القلعة. قد أقبلت إلى السرايا، بإذن رب البرايا. هذا وقد علم الملك الصالح بمجيئها، فتهيأ إلى لقائها، ولبس الملابس. وكان كل ذلك بمشورة الأغا شاهين. ثم إنه قابلها وسلم عليها فردت عليه السلام، وطاب بينهما الكلام، وهي داخل الستار وهو خارج مع الحضار، فلما تكلمت مع الصالح أيوب أوقع الله حبه في قلبها.. وأقامت على ذلك المرام، وهي من ألذ مقام، مدة ثلاثة أيام. فلما كان اليوم الرابع، أقبل الأغا شاهين على الملك وقال له: يا أمير المؤمنين إعلم أن السيدة فاطمة معها حجة من أبيها بأرض مصر وأقطارها ولم يكن أحد يمانعها في ملكها لأن كلام الملوك تمام، والذى أريد أن أشيره إليك سوف ألقيه بين يديك فاقبله، وإن كان غير ذلك فاهمله. فقال له: تكلم بما تريد، فأنت عندى رشيد، وكلامك مفيد. فقال له: أريد الأمان من ملك الزمان. فقال له: عليك الأمان، ولك الزمان. فقال إعلم يا أمير المؤمنين أن السلطنة لم تثبت لك، ولا هي حقك إلا بحركة واحدة، وذلك أنك تتزوج بهذه السيدة، وتأخذ الحجة منها، وتصير من الآن ولى أمرها، فإذا فعلت ذلك تثبت لك السلطنة دون العباد، وإطاعة جميع العباد وأهل البلاد، من غير عناد. فقال له: وكيف ذلك يا وزير الزمان. فقال له: إن سلمت إلىّ الأمر، فأنا أنهيه على خير ما يكون، بإذن من لا تراه العيون فقال له: الأمر إليك فافعل ما تريد.

تقول السيرة الشعبية في وضوح وصراحة إن حكم الأيوبيين لمصر مشكوك في شرعيته، وتقول في الوقت نفسه إن شجر الدر هي الحاكم الشرعي. ولكن السيرة تصطنع حيلة لكى تجعل حكم الصالح نجم الدين أيوب شرعيا. وربما نجد في أحداث التاريخ الحقيقي ما يفسر هذا الموقف الشعبي من شجر الدر والصالح نجم الدين أيوب. أنظر الدراسة.

«قال الراوى: فعند ذلك نزل الأغا شاهين وتوجه إلى السراية واستأذن للدخول على السيدة: فأذنت له، فدنا خلف الستار، وتمنى. فأمرته بالجلوس فجلس. فلما استقر بها الجلوس قالت له: يا أغا شاهين. قال: نعم، فقالت له: ما تقول في

أرض مصرنا إما أنكم ترحلوا وإما تدفعوا خراجها. فقال لها: يا سيدتي، أمرك مطاع، فالأرض أرضك ونحن عبيدك وخدامك، فإن تركتيها لنا فنحن نواب حفظناها بكل الأسباب، وإن وليت غيرنا، فأنت المالكة لرقنا، غير أني أقول إنه لم يوجد أحد يقيم بها مثل هذا الملك الصالح، لأنه في كل الأمور ناصح. وأنا معي كلام خلاف ذلك، وأريد من حضرة مولانا الأمان. فقالت له: تكلم بما معك من الجواب، وخذ رد الخطاب، فقال: يا سيدتي ما على الرسول إلا البلاغ، ها أنذا أخذت الأمان، وما على في ذلك من جناح. ثم إن الوزير نهض على الأقدام، واستقبل الستار، وخطب خطبة بليغة للزواج.. ».

« قال الراوي: فلما سمعت السيدة فاطمة ذلك الكلام تبسمت في وجهه، وقد أظهرت الابتسام فظن الوزير أنها سمحت إليه بذلك المرام. فقال لها: يا سيدتي، أعلميني بما تريدين حتى أني أخبر الملك الصالح. فقالت له: اعلم يا وزير الفطنة والخير أنه لو كان رجل غيرك كنت قتلته، ولكن لا أؤاخذك في ذلك ، غير أنك تمضي إلى الصالح وتأمره بالرحيل عن هذه الديار، أو أن يسكن غيرها من الأمصار، وأنا أحكم فيها ما أريد من السادات أو من العبيد، والسلام على نبي تظلله الغمام.

قال الراوي: فلما سمع الوزير من السيدة ذلك الكلام تأخر إلى ورائه، ورجع على عقبه، وخفت قلبه، وولى إلى ظهر السراية. فبينما هو كذلك وإذا بالأغوات لاحقين به وهم ينادون عليه: يا وزير الزمان! وهو يظن أنهم يطلبوه ليعاقبوه لأجل ذلك الشأن. ولما يزالوا خلفه حتى أدركوه، وعن مسيره عوقوه وقالوا له: ارجع إلى السيدة لأنها طلبتك لتقضي حاجتك. فقال لهم: أحقا ما تقولون؟ قالوا: نعم وحق من على العباد أنعم.

فعاد ثانيا إليها وهو بين المصدق والمكذب. فلما وصل بين يديها، أمرت له بالجلوس. وقالت له: قد قضى الله حاجتك، وبلغك أمنيتك أنت وصاحبك، ومن الآن ها أنا بين يديه ولا أبخل بروحي عليه، وأكون له أهلا، وقد رضيته يكون لي بعلا. ولا حياء في كتاب الله وسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم. ومن الذي يكره الحلال؟ فعند ذلك فرح الوزير فرحا شديدا ما عليه من مزيد. وقال لها: يا سيدتي أنا ما سعيت في ذلك إلا لما علمت أنه ليس بحرام، ولكني تعجبت في أمرك غاية العجب. وكيف أنك رضيت بذلك بعد أن كنت امتنعت فما السبب الذي أوجب الطاعة؟

« فقالت له: اعلم أيها الوزير أن هذا الملك له سر عجيب، وأمر غريب. وذلك أني بعد امتناعي، ومسيرك من قدامي، أخذتني سنة من النوم، فوجدت الملك الصالح قد أتى وبيده اليمين قد ضربني بحربة من النار، وجعل يفزع بها عليّ ويقول: لأي شيء ترجعي وزيري خائب من بين يديك، ولا تقضي له حاجة؟ وعزة الربوبية إن لم تقضي حاجته، وتبلغيه أمنيته، وإلا نفدت هذه الحربة من ظهرك، وأنا الملك الصالح، ثم صاح فانتبهت من نومي، وصحت على الخدام أن أدركوه، فأدركوك، وإلى عندي أوصلوك، وأني قد رضيت بالزواج، وأنت وكيلي من غير لجاج.

« ثم خلعت على الوزير خلعة سنية، وأوهبته جزيل العطية، وأمرته بالمسير إلى سيده الملك الصالح، فسار إليه، وقبل الأرض بين يديه، فوجده يدندن ويقول: يا سلام يا سلام وعزة الله الأبدية لابد عن ذلك، وكلام الوزير مؤيدا بقدرة الله. هذا وقد أقبل الوزير فقال له الملك الصالح: يا وزير لابد أن السيدة فاطمة قد أقامتك وكيلا في عقد الزواج. فقال له: كما ذكرت يا أمير المؤمنين، فقال له: لابد أنها تعززت عليك

وأظهرت فى وجهك الغضب. فقال: لا يا أمير المؤمنين بل فرحت بفالك واستبشرت وخلعت علىّ وأوهبت، وسيرت إليك بقضاء الحاجة، قال الراوى: ولم يذكر له شىء مما جرى من السيدة، فقا له: هكذا يا وزير الزمان شأن الوزراء أهل العرفان. ثم إن الملك أمر بتجهيز الولائم واصطناع الأطبخة الفاخرة والملابس، وكل ما يحتاجون إليه. وذلك كله بأمر الوزير الأغا شاهين. وقد أمر الوزير بإحضار ثلاث خزنات من المال من بيت مال المسلمين، فأحضروها. ثم أمر بتزخرف المكان، وحضرت الأمراء وأرباب الديوان والقاضى وشيخ الإسلام. ونهّض الملك الصالح، ووقف بين يدى الشيخ وقال له: يا مولاى إعلم أن المقتدر بالله له بنت يقال لها السيدة فاطمة، وقد أقبلت تريد الحج إلى بيت الله الحرام، وزيارة النبى عليه وآله الصلاة والسلام. فوصلت إلى الأقطار المصرية، فطلبتها للزواج، وأرسلت إليها الوزير، فأخبرنى أنها أجابت. والآن فأسألوها، وفى أمرها فاستشيروها.

«فقام شيخ الإسلام، ووقف خلف الستار، وسأل السيدة عن ذلك الإخبار، فأخبرته بأن الوزير وكيلها، وفى كل الأمور هو مشيرها. فرجع وأعلم السادات بما قالته السيدة فاطمة من الخطابات. ثم انعقد العقد عليها بحضرة الجميع. وأخرج الوزير إلى شيخ الإسلام عقدا من الجوهر، وانشربت الشربات، وتفرقت العطايات. ولم يعد بين الملك الصالح وبين السيدة حجاب. ثم أقاموا على ذلك إلى أن أتى طلوع الحجاز بعد شهر رمضان».

«قال الراوى: فأخبرت الملك الصالح أنها تريد الحج، فأذن لها فى ذلك ثم أمر الأغا شاهين أن يتوجه معها إلى الأقطار الحجازية، لزيارة خير البرية. ثم شرعت السيدة فى المحمل المصرى، وكسوة الكعبة، وأخذت معها العوايد إلى العربان. ثم نادى المنادى معاشر الناس، كل من كان يريد الحجاز، وليست معه راحلة فيتأهب للسفر على راحلة السلطنة، ويتوجه مع السيدة فاطمة على غاية ما يريد، محبة رسول الله الملك المجيد. (يا سادة) فلما وقعت المناداة أقبل كل من كان مشتاق، ثم أخرجت الخيول المسومة، وكنان عدتها مائتان وأربعون حصانا بالسروج المذهبة والنقوش المكوكية، ثم رتبت كاتب السرة. وحملت الأغا شاهين أمير حج. وسارت السيدة فاطمة بالركب وبين يديها جيوش الملك، وأغوث وعساكر المملكة بالنوبة التركى والمزامير الملكى، وقرعت المدافع وخرجت البنت من خدرها، والمرأة من خبأها، وتزينت أرض مصر، وسار الموكب والمحمل إلى جهة الحصوة، ونزلت السيدة فاطمة هناك وقد ساروا الناس يتأهبون إلى الرحيل.

«قال الراوى: ثم سافرت السيدة والأغا شاهين، وما زالت تفعل الخيرات التى يطول الشرح فيها إلى أن وقفت بعرفات، وطلبت من الله نوال الحاجات، وقضت الفريضة وتوجهت إلى المدينة وزارت وسلمت وصلت ودعت، وبما شاءت تكملت.. «ثم قرأت ما تيسر لها من كلام الله القديم، وسلمت على الرسول الأمين، وتأخرت بظهرها إلى خارج الحجرة النبوية، وهى فى غاية الأدب بالكلية، وتقدم الوزير الأغا شاهين، وقبل الأرض بين يدى رسول رب العالمين، وشكا إليه حاله، وشكا كل ما رأى من أحواله، ودعا وطلب وتوسل بالرسول إلى من احتجب وقرأ ما تيسر له من القرآن، وسأل الله القبول والإحسان.

«ثم تأخر الوزير بظهره إلى خارج الحجرة النبوية، وأراد أن يمضى مع السيدة فاطمة، وإذا به تأمل فرأى شخصا باكى العين فى غاية الاحتشام، واقفا بين يدى النبى صلى الله عليه

وسلم، وقد بسط يديه وتمنى وصلى وسلم عليه، وجعل يترنم بالأشعار.

«قال الراوى: فلما فرغ المتكلم من هذه الأبيات. الأغا شاهين شاخصين إليه، ومنتظرين التقرب إلى بين يديه، وقد سمعوا منه ذلك النظم البديع. وتأمله الوزير وإذا به الملك الكبير الصالح أيوب ولى الله المجذوب (يا سادة) وقد رأته السيدة فاطمة ونظرته بعينها، وسارت باهتة نحوه. فلما فرغ مديحه غاب عن الأبصار، فلما يجدوا له خبر، ولا وقعوا له على أثر، فتعجب الوزير منه غاية العجب وتثبتت عنده كرامات الصالح وزاد حب الملك فى قلب السيدة فاطمة، ثم عادوا خارجين.

«قال الراوى: وبعد تمام حجهم ساروا راجعين إلى نحو مصر متأهبين، ولم يزالوا سائرين، وفى سيرهم مجدين إلى أن أتوا إلى العديلة.. ووصلت البشائر. وكان الملك الصالح أيوب منتظر قدومهم، ففرح غاية الفرح بوصولهم، وأمر الناس بالزينة والذكر وتلاوة القرآن. وقابلوا الحجاج من كان لهم من الإخوان. وزال من مصر الذل والأحزان، وركبت السيدة فاطمة مع الأغا شاهين فى موكب عظيم، ووهبوا وأعطوا، ولم يزالوا كذلك إلى أن وصلوا إلى قلعة الجبل، وقرعت لهم المدافع، وطلعت الملكة إلى السراية، وعملت مولد إلى خير البرية، وشرعت فى مولد الحسين، والملك لا يمنعها عن ذلك ولا يتقرب منها إلا بالسلام، ولم يزالوا كذلك إلى آخر العام وقد آن أوان الحجاز، ففعلت مثل فعالها الأول، وطلبت مع الوزير الأقطار الحجازية. ولم تزل هذه عادتها فى كل عام من الأعوام، حتى كملت إثنى عشر عاما وهى على هذا الترتيب، فسبحان من جعل لها فى هذا الخير نصيب كل هذا وهى بكر عذراء، والملك الصالح مقيم مع ابنة عمه.

«فلما كان العام الإثنى عشر، وأقبلت من الحجاز، شرع لها فى الأفراح، والليالى الملاح، وطلبها إلى التقرب إليه، فأجابته إلى ما طلب، فأعطى ووهب، وأمر بالزينة ثلاثين يوما. فلما كانت ليلة الزفاف، نزل الملك مع السادات والأشراف، وصلى معهم فى جامع سيدنا الحسين، وطلع إلى السراية، وعبر فوجد الفراشات والمخدات والمساند والوسايد والورد واللمام والأقح والأقحوان. وقد أغلقوا عليه باب السراية، وتقدمت السيدة فاطمة وباست يده، فجلس إلى جانبها، وتحادث معها، وقد رآها على رأى الذى قال هذه الأبيات، وصلوا على سيد السادات:

بديعة حسن أفتنت كل الورى
. مالها فى الملاح شبيه
إذا رمشت جرحت بلحاظها
كل من أتى يقارن التشبيه

«قال الراوى: فدنا الملك منها وجر الحسام على مجرى الدم فانهرق بساعته، فاحش على حدته، وقد رآها درة ما ثقبت، ومطية لغيره ما ركبت، فأزاح بكارتها، وهجر بنت عمه بها، وأمر فى الحال بعزلها، فانتقلت فى الصالحية، وهى ديار أبوها الصالحين، وكان يقال لها السيدة شهوة، وكانوا من الأكراد الأيوبية.

«يا سادة وقد أقام الملك مع السيدة فاطمة، واحتوى على جميع ما تملك يداها، وثبتت له السلطنة، وأقام فى عز وهناء وغنى وجلس يتعاطى الأحكام..».

* * *

هذه هى الصورة الشعبية للسلطانة «شجر الدر» على النحو الذى صاغه الوجدان الشعبى متجاهلا تفاصيل الحقائق التاريخية لصالح الصورة التى تعبر عن رؤية الناس للدور التاريخى لهذه السيدة: «وهو الدور الذى ارتبط

بأعز مقدسات المصريين - أعنى الدفاع عن بلادهم ضد الفرنج المعتدين. لقد ابتكر الوجدان الشعبى حلا يناسب الرؤية الشعبية لدور المرأة فى المجتمع ومكانتها السياسية والاجتماعية. لقد رفض الخيال الذى أبدع السيرة الشعبية أن تقوم امرأة على كرسى الحكم وعرش السلطنة (وهذا ما حدث فعلا فى التاريخ كما تسجله روايات المؤرخين فى الصورة التاريخية التى أوردناها)، ولكنه حفظ لشجر الدر الجميل بسبب دورها فى الدفاع عن البلاد وجعل حكم مصر حقا شرعيا لها (وهو ما رفض الخليفة العباسى الاعتراف به)، لكنه جعلها تتزوج الصالح نجم الدين أيوب - بصفاته وأخلاقه المثالية من وجهة النظر الشعبية - بحيث يكون من حقه أن يحكم البلاد التى تملكها زوجته بدلا منها من منطلق قوامة الرجال على النساء.

ترى هل يمكن أن نعتبر «الصورة التاريخية» و «الصورة الشعبية» بمثابة قراءتين متوازيتين للتاريخ؟

مصادر ومراجع

١ - المقريزى ، السلوك لمعرفة دول الملوك.

٢ - ابن أيبك الدوادارى، الدرة الزكية فى تاريخ الدولة التركية.

٣ - ابن واصل، مفرج الكروب فى أخبار بنى أيوب.

٤ - ابن تغرى بردى، النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة.

٥ - ابن إياس، بدائع الزهور فى وقائع الدهور.

٦ - العينى، عقد الجمان فى تاريخ أهل الزمان.

٧ - أحمد مختار العبادى، قيام دولة المماليك الأولى فى مصر والشام.

٨ - محمد مصطفى زيادة، حملة لويس على مصر وهزيمته فى المنصورة.

٩ - قاسم عبده قاسم، على السيد على، الأيوبيون والمماليك - التاريخ السياسى.

١٠ - قاسم عبده قاسم، ماهية الحروب الصليبية.



دراسة

نص لم ينشر بالعربية من قبل لفوكو:

العودة إلى التاريخ

تأليف : ميشال فوكو

ترجمة: د. الزواوى بغورة*

النقاش حول العلاقة بين البنيوية والتاريخ، لم يكن فى فرنسا وحدها، بل فى أوروبا وأمريكا، وربما حتى فى اليابان، نقاشا متعددا، بل غالبا ما كان غامضا، وذلك لجملة من الأسباب يسهل عدها: أولا: لا أحد يتفق مع أحد فى تعريف البنيوية. ثانيا: كلمة التاريخ فى فرنسا، تعنى شيئين مختلفين، ما يتحدث عنه المؤرخون، وما يقوم به المؤرخون فى ممارساتهم. ثالثا: هو كون معظم الموضوعات والاهتمامات السياسية تقاطعت مع هذا النقاش حول علاقة البنيوية بالتاريخ.

وإنى لا أريد أن أقطع حديثى اليوم، عن السياق السياسى الذى طرح فيه هذا النقاش. ففى البداية، أو فى الجزء الأول، أريد أن أقدم الاستراتيجية العامة أو خطة المعركة لهذا النقاش، بين البنيويين وخصومهم حول التاريخ.

وأول شىء تجب ملاحظته هو كون البنيوية، وعلى الأقل فى شكلها الأول، كانت محاولة لتقديم طريقة أو منهجية دقيقة وصارمة للأبحاث التاريخية. فالبنيوية: لم تتنكر فى بدايتها للتاريخ، وإنما أرادت أن تقيم تاريخا يتميز بصرامة ونسقية أكبر.

وسأقدم ثلاثة أمثلة بسيطة على ذلك. إذ يمكن أن نعتبر العالم الأمريكى «بواز» مؤسس المنهج

* أستاذ الفلسفة بجامعة قسنطينة بالجزائر.

البنيوى فى الاتنولوجيا، فماذا كان يعنى بالنسبة له هذا المنهج؟ لقد كان بالأساس كيفية لنقد شكل من أشكال التاريخ الاتنولوجى القائم فى زمانه. لقد سبق لـ «تايلور» أن قدم نموذجا لهذا التاريخ، يرى فيه أن جميع المجتمعات البشرية، تنمو وفق المنحى التطورى الذى يبدأ من الأشكال البسيطة لينتهى إلى الأشكال المعقدة. وهذا التطور لا يختلف من مجتمع إلى آخر إلا بحسب وتيرة التحولات. فى حين أن الأشكال الاجتماعية الكبرى، مثل قواعد الزواج أو الأدوات الزراعية، تكون مثل الأنواع البيولوجية فى امتداداتها ونموها وتطورها وتوزعها، كما تخضع لنفس القوانين ومخطط النمو. وعلى كل حال فإن نموذج تايلور لتاريخ وتطور المجتمعات، هو نموذج مأخوذ من «داروين» ومن التطورية بشكل عام.

لهذا كان مشكل بواز هو فى كيفية عتق الاتنولوجيا، من هذا النموذج البيولوجى، والبرهنة على أن المجتمعات البشرية، سواء كانت بسيطة أو معقدة، تخضع لجملة من العلاقات الداخلية التى تحدد خصوصيتها، هذه الخصوصية هى التى تحدد بنية المجتمع، وبتحليلها ينشأ تاريخ للمجتمعات. فلا يتعلق الأمر إذا، وبالنسبة لبواز بإقصاء النظرة التاريخية فى صالح النظرة اللاتاريخية أو المعادية للتاريخ بل العكس، أى إقامة نظرة تاريخية للمجتمعات البشرية.

لقد أخذت مثالا من الإتنولوجية، ويمكن لى أن أقدم مثالا آخر من الالسنية وتحديدا من علم الأصوات، فقبل «تروبتسكوى» كان علم الأصوت التاريخى، ينظر فى تطور الصوت وفى سياق لغة معينة، ولا يبحث فى التحولات الكلية، لحالة اللغة فى لحظة ما. وما أراد القيام به تروبتسكوى هو تقديم وسيلة تسمح بتجاوز التاريخ الفردى إلى تايخ أكثر عمومية للنظام الصوتى للغة.

ويمكن لى أن أقدم مثالا ثالثا، وسأعرضه باختصار شديد، إنه مثال يتعلق بالبنيوية فى الأدب. فعندما حدد «رولان بارط» مستوى الكتابة فى مقابل مستوى الأسلوب أو اللغة، ماذا أراد أن يفعل؟ لا يمكن أن نفهم ذلك، دون العودة إلى وضعية دراسة تاريخ الأدب فى فرنسا بين سنوات ١٩٥٠ - ١٩٥٥، ففى هذه الفترة كانت الدراسة تقتصر إما على التاريخ الشخصى للفرد، وذلك بتحليله نفسيا وتاريخيا منذ ولادته حتى نهاية أعماله، أو أن تتناول بالدراسة التاريخ العام لحقبة ما أو للمجموع الثقافى أو للوعى الجماعى.

فى الحالة الأولى لا نتعرف إلا على الشخص ومشكلاته الاجتماعية، وفى الحالة الثانية لا نحصل إلا على مستويات عامة. وما أراد القيام به رولان بارط هو الكشف على مستوى خاص من خلاله يمكن إقامة تاريخ للأدب باعتباره أدبا، أو باعتباره يملك خصوصية خاصة تتجاوز الأفراد، هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن المستوى الأدبى، مقارنة بمختلف النتاجات الثقافية، يشكل عنصرا خاصا يملك قوانين خاصة به وبتحولاته، ومعنى هذا أن بارط بادخاله لمفهوم الكتابة، أراد أن يؤسس إمكانية جديدة وتاريخ جديد للأدب.

وعليه، فإن ما يجب الاحتفاظ به فى الذاكرة، هو أن مشاريع البنيويين باختلافها، سواء كانت انترويولوجية أو السنية أو أدبية، ويمكن قول الشىء نفسه فيما يخص الدراسات الأسطورية وتاريخ العلوم.. إلخ، إنها كانت محاولات لتقديم وسائل دقيقة للتحليل التاريخى.

إلا أنه يجب الاعتراف، بأن هذه المحاولة، التى لا أقول إنها فشلت وإنما لم يتم الاعتراف بها كما

هى، وأن مختلف خصوم البنيوية، اتفقوا على الأقل حول نقطة واحدة، وهى أن البنيوية تجاهلت التاريخ أو أنها ضد التاريخ.

يأتى هذا النقد من جهتين مختلفتين، هنالك أولا نقد نظرى ذو منبع ظواهرى أو وجودى، والذى يلاحظ أنه مهما كانت النية طيبة، فإن البنيوية أعطت الأولوية أو الأفضلية لدراسة العلاقات الآنية على حساب العلاقات التطورية أو التعاقبية. فعندما يدرس البنيويون القوانين الصوتية، فإنهم يدرسون حالتها دون الأخذ بعين الاعتبار للتطورات الزمنية، فكيف يمكن لنا أن ندرس التاريخ دون أن نأخذ بعين الاعتبار مفهوم الزمن؟

بل هنالك أكثر من هذا، إذ كيف يمكن أن نقول إن التحليل البنيوى تحليل تاريخى مادام يأخذ فقط بالتزامنى على حساب التتابعى، أو يأخذ بالمنطقى على حساب السببى، فمثلا «ليفى ستراوس» عندما يحلل الأسطورة، فإن ما يقوم به، ليس معرفة من أين جاءت هذه الأسطورة ولا لماذا وجدت وكيف انتقلت وماهى الدواعى التى جعلت شعبا من الشعوب يروى هذه الأسطورة ولماذا جعلت شعبا آخر ينقلها ويحولها.

إن ما كان يهتم به ليفى ستراوس هو إقامة علاقات منطقية بين مختلف عناصر الأسطورة، وبطبيعة الحال، ففى المجال المنطقى لا يمكن لنا أن نقيم تحديدات زمنية أو سببية.

وأخيرا هنالك اعتراض آخر، وهو أن البنيوية لا تهتم بالحرية أو بالأحرى بالمبادرة الفردية، فما يعارض به «سارتر» الالسنيين هو أن اللغة مجرد نتيجة أو قمة تبلور النشاط الإنسانى الأساسى والأولى. فلو لم تكن هنالك ذات ناطقة، تحول اللغة وتغيرها وتستعملها، فلو لم يكن مثل هذا النشاط الإنسانى، ولو لم تكن هنالك الكلمة فى قلب النظام اللغوى، كيف يمكن أن تطور اللغة؟ إنه فى الوقت الذى نتخلى فيه عن الممارسة الإنسانية من أجل إظهار البنية وقواعدها، نكون بداهة قد تخلينا عن التاريخ.

هذه الاعتراضات المقدمة من طرف الظواهريين والوجوديين، تم اعتمادها من طرف الماركسيين، الماركسيين الاختزاليين كما أسميهم، أى أولئك الذين تكون مرجعيتهم النظرية ليست الماركسية ذاتها وإنما الأيديولوجيات المعاصرة. وفى المقابل هنالك ماركسية جدية، بمعنى ماركسية ثورية حقيقية، حيث اعتراضاتها تقوم على أن الحركات الثورية التى حدثت فى صفوف الطلبة والمثقفين لا علاقة لها بالحركة البنيوية.

ليس هنالك إلا استثناء واحد لهذا المبدأ، هو «حالة التوسير» فى فرنسا. فهو الماركسى الذى طبق فى قراءاته وتحليلاته لنصوص «ماركس» جملة من المناهج التى يمكن اعتبارها بنيوية، وهى بدون شك تحليلات مهمة فى التاريخ الحالى للماركسية الأوروبية. وتعود هذه الأهمية إلى كون التوسير حرر التأويل الماركسى التقليدى، من كل نزعة إنسانية وهيغلية وظواهرية، وطرح إمكانية جديدة لقراءة ماركس، قراءة ليست جامعية لكنها سياسية، إلا أن هذه التحليلات أصبحت متجاوزة من طرف حركة ثورية، حركة تطورت فى الأوساط الطلابية والثقافية، والتى تعلمون أنها حركة مناهضة للنظرية.

وأكثر من هذا، فإن معظم الحركات الثورية التى تطورت فى الوقت الحاضر، حركات قريبة أكثر إلى «روزا ليكسمبورج» منها إلى «لينين» حيث الاهتمام أكثر بعفوية الجماهير منه بالتحليل النظرى.

يظهر لى أن التحليل التاريخى حتى القرن العشرين، كان يهدف إلى إعادة تكوين أو

تشكيل ما في الأمم وما يتقاطع أو يتمفصل مع المجتمع الصناعى الرأسمالى. هذا المجتمع الذى تأسس منذ القرنين السابع عشر والثامن عشر فى أوروبا وفى العالم على أساس الأمم الكبيرة. وكانت وظيفة التاريخ، ضمن الأيديولوجية البرجوازية، هى إظهار كيف أن هذه الوحدات الوطنية الكبرى، التى تحتاجها الرأسمالية، جاءت من زمن بعيد ومن خلال ثورات مختلفة، لتؤكد وتصر على وحدتها.

وأما التاريخ كتخصص، فإن البرجوازية استطاعت بواسطته أن تبين أولا أن سيادتها لم تكن إلا نتيجة نضج طويل وشاق، وفى هذا السياق فإن هذه السيادة قد تأسست منذ فجر التاريخ. وثانيا تؤكدالبورجوازية، أنه مادامت هذه السيادة تأتى من فجر التاريخ، فإنه والحالة هذه، لا يمكن تهديدها بواسطتها ثورة جديدة. وهكذا، وبالمرة، تؤسس البورجوازية حقها فى امتلاك السلطة، كما لها الحق فى التآمر على كل التهديدات المحتملة من قبل ثورة مرتقبة.

لقد كان التاريخ بالطبع وكما يسميه «مشلى» هو بعث الماضى. وكانت مهمته إعطاء الحياة للمجموع الكلى لماضى الأمة. إن هذا التوجه والدور يجب أن يعاد النظر فيه، إذا ما أردنا أن نقطع التاريخ من النظام الأيديولوجى الذى ولد فيه وتطور، يجب أن نفهم بأن التاريخ هو تحليل للتحولات الفعلية للمجتمعات، وأن المفهومين الأساسين للتاريخ، ليس مفهوما الزمن أو الماضى لكن مفهوما التغير والحدث.

سأقدم مثالين، الأول مأخوذ من المناهج البنيوية والثانى من المناهج التاريخية. الأول يظهر كيف أن البنيوية تحاول أن تعطى شكلا صارما لتحليل التغيرات، والثانى يظهر كيف أن بعض مناهج التاريخ الجديد تحاول أن تعطى مكانة ومضمونا جديدا، للتصور القديم للحدث.

عن المثال الأول سأقدم التحليلات التى قام بها «دوميزل» للخرافة الرومانية «هوراكو»، وهنا على ما أعتقد، نجد أول تحليل بنيوى لأكبر خرافة هندواوروبية. إن هذه الخرافة المعروفة وجد حولها دوميزل العديد من الشروحات، وفى مختلف البلدان ومنها أيرلندا.

فى أيرلندا هنالك خرافة مفادها أن شخصا أو بطلا، فى صورة طفل يسمى «كيكيلان»، استقبل من الآلهة سلطة سحرية وقوة خارقة، وفى يوم من الأيام تعرضت مملكته إلى تهديد من طرف الأعداء، وعليه قرر الذهاب فى حملة لمحاربتهم، وعندما وصل إلى باب رئيس الأعداء، بارز أول عدو فقتله، ثم تقدم فقتل الثانى فالثالث، وهكذا.. وبعد هذه البطولات الثلاثة يمكن لكيكيلان أن يعود إلى مملكته.

إلا أن المعركة جعلته فى حالة من الاستنفار، وأن السحر الذى تلقاه من الآلهة جعله يتقد حرارة، حتى أصبح أحمر ناصعا، ولو دخل إلى المدينة وهو على هذه الحال، لكان خطرا على الجميع.

ومن أجل أن يهدأوا من هذا الغليان، قرر مواطنوه أن يبعثوا له بامرأة وهو فى طريق العودة، إلا أن القدر جعل من هذه المرأة أخته، وبما أن قانون تحريم زنا المحارم يمنع عليه مثل هذه العلاقة الجنسية، لذا اضطروا إلى وضعه فى حمام بارد، إلا أنه ونظرا لدرجة حرارته المرتفعة، فإن ماء الحمام نفسه أصبح ساخنا، لذا وضع فى سبع حمامات حتى تعود درجة حرارته إلى حالتها الطبيعية، ويتمكن بالتالى من العودة إلى مملكته، دون أن يشكل ذلك خطرا على أحد.

إن تحليلات دوميزل تختلف، عن تحليلات الأساطير المقارنة التى وضعت قبله فى القرن

التاسع عشر، حيث هنالك مدرسة كاملة للأساطير المقارنة، التي تحاول أن تبين التشابهات بين مختلف الأساطير، وهكذا توصل بعض مؤرخي الأديان إلى نفس أسطورة الشمس في مختلف أديان العالم. وعلى العكس من هذا، فإن دوميزل - وهذا ما يجعل من تحليلاته تحليلات بنيوية - لا يقارب الخرافتين الرومانية والأيرلندية، إلا من أجل أن يقيم التفارقات بين الأولى والثانية وأن يصنفها بشكل دقيق.

ففي حالة كيكيلان الأيرلندي، البطل طفل وحيد ويملك سلطة سحرية، أما البطل الروماني «هوراس» فهو شاب مسموح له برفع السلاح، ولا يملك سلطة سحرية، وإنما يتميز فقط بالذكاء والفطنة مقارنة بزملائه، بالإضافة إلى هذا فإن هنالك مجموعة أخرى من الاختلافات، ففي حالة الخرافة الأيرلندية البطل يملك سلطة سحرية تحولت إلى خطر على مدينته، أما في حالة الخرافة الرومانية، فالبطل يعود إلى مدينته منتصرا، ومن بين الذين سيلتقي بهم شخص خان وطنه، إنها أخته التي انضمت إلى أعداء روما، وبهذا تم تحويل الخطر من خارج المدينة إلى داخلها، ولم يعد البطل هو حامل الخطر وإنما شخص آخر مختلف عنه، وإن كان ينتمي إلى عائلته.

وأخيرا هنالك مجموعة ثالثة من الاختلافات، ففي الخرافة الأيرلندية الحمامات هي التي تخفض درجة حرارة البطل، أما في الخرافة الرومانية فهنالك طقس، لا سحري ولا ديني وإنما قانوني، وهو في صورة دعوى قضائية متبوعة بمرافعة وتبرئة، وبذلك يسترد البطل مكانته ضمن معاصريه.

تتميز إذن تحليلات دوميزل، بكونها تحليلات لا تقوم على التشابهات وإنما على الاختلافات ولعبة الاختلافات، كما أنه لا يقيم لها جدولا وإنما نسقا من الاختلافات بتراتبها وتتابعها. فمثلا، في الوقت الذي يبين فيه أن البطل في الخرافة الرومانية ليس طفلا يحمل سلطة سحرية، وإنما جندي كبقية الجنود، وفي هذه الحالة يتبين أن البطل لا يمكن أن يكون وحده في مواجهة الأعداء الثلاثة، ذلك أن الإنسان العادي حتى وإن كان ذكيا فإنه سيهزم لا محالة.

وعليه فإن الخرافة الرومانية تضيف للبطل، متعاونين آخرين كتوازن مع الأعداء الثلاثة. ولو كان البطل يملك قوة سحرية، لاستطاع الانتصار على أعدائه بسهولة، وأما وأنه مجرد رجل كبقية الرجال وجندي كبقية الجنود، وجبت مؤازرته ومساعدته بجنديين، على الرغم من أن انتصاره لا يمكن أن يتحقق إلا بنوع من الذكاء والتكتيك.

وهكذا فإن الخرافة الرومانية نظرت إلى الأمر نظرة طبيعية، في حين أن الخرافة الأيرلندية نظرت إلى الأمر نظرة سحرية، وذلك ابتداء من النقطة التي أدخلها الرومانيون إلى الخرافة والمتضمنة وضع بطل راشد مكان بطل طفل، كما أنهم قدموا بطلا عاديا وليس بطلا يتمتع بسلطة سحرية. وعليه فليس لدينا جدول من الاختلافات ولكن سلسلة من الاختلافات الواحدة تتلو الأخرى.

وأخيرا فإن تحليل دوميزل يحاول أن يبين ما هي شروط هذا التحول الذي عرفه المجتمع الروماني. فمن خلال الخرافة الأيرلندية نلاحظ أن هنالك مسار مجتمع يرتسم، مسار قائم على تنظيم عسكري يقوم أساسا على أفراد يملكون قوة وسلطة منذ ولادتهم، وأن قوتهم العسكرية مرتبطة أو متحالفة مع نوع من السلطة السحرية أو الدينية.

وفي مقابل هذا نجد أن الخرافة الرومانية تظهر

السلطة العسكرية بمظهر السلطة الجماعية، فهنالك ثلاثة أبطال، ليسوا أكثر من موظفين بشكل ما أرسلوا من طرف السلطة، فى حين أن البطل الأيرلندى أخذ المبادرة بنفسه، معنى هذا أن التحول الذى أحدثه الرومان للخرافة القديمة الهندوأوروبية، تحول ناتج عما أصاب المجتمع الذى كان يتكون أساسا، أو على الأقل بالنسبة إلى الفئة العسكرية، من أفراد أرستوقراطيين، إلى مجتمع حيث التنظيم العسكرى تنظيم جماعى، وإلى حد ما ديمقراطى. وهكذا وكما ترون، فإن التحليل البنيوى لا أقول يحل مشكلة التاريخ الرومانى وإنما يتمفصل بشكل مباشر جدا مع التاريخ الفعلى للعالم الرومانى.

يرى دوميزل أنه لا يجب البحث فى الخرافتين عن انتقال حدث وقع فى السنوات الأولى من تاريخ روما، إلا أنه فى الوقت الذى يبين فيه مخطط التحول من الخرافة الأيرلندية إلى الخرافة الرومانية، يبين كذلك مبدأ التحول التاريخى الذى حصل فى المجتمع الرومانى، ونقله من مجتمع قديم إلى مجتمع دولة.

وهكذا وكما ترون، فإن التحليل البنيوى لدوميزل يمكن أن يتمفصل والتحليل التاريخى. وبالاعتماد على هذا المثال يمكن أن نقول إن التحليل يكون بنيويا عندما يدرس التحولات والشروط التى تتم فيها هذه التحولات بالفعل.

والآن بودى أن أقدم مثالا مغايرا، لأبين كيف أن منهجا مستخدما اليوم من طرف المؤرخين يسمح بإعطاء معنى جديد لمفهوم الحدث. لقد كان من العادة أن نقول إن التاريخ المعاصر يهتم بشكل قليل بالأحداث وبشكل كبير ببعض الظواهر العريضة والعامة، والتى تعبر بشكل ما الزمن.

ولكن ومنذ فترة بدأنا نمارس تاريخا، يقال عنه إنه تاريخ السلاسل، حيث الحدث أو مجموع الأحداث يشكل موضوعه المركزى. إن هذا التاريخ لا يقدم موضوعات عامة ومشكلة سلفا، كالإقطاعية أو تطور الصناعة فى بلد من البلدان. إن تاريخ السلاسل يحدد موضوعه ابتداء من مجموع الوثائق التى يملكها. وعلى هذا الأساس درسنا خلال العشرية الماضية، الأرشيف التجارى لميناء «سيفى» فى منتصف القرن السادس عشر، وكل ما يتعلق بدخول وخروج السفن من حيث عددها وحمولتها وثمن بضاعتها وجنسياتها والمكان الذى قدمت منه والذى ستذهب إليه.

إن هذه المعطيات هى التى تشكل موضوع الدراسة، وبكلام آخر فإن موضوع التاريخ لم يعد معطى فى شكل مقولات مجسدة فى حقب وعصور وأوطان وأمم وقارات أو أشكال من الثقافات.. إلخ. لا ندرس إطلاقا أسبانيا وأمريكا فى عصر النهضة، ندرس - وهذا هو الموضوع الوحيد للتاريخ - كل الوثائق المتعلقة بحياة ميناء سيفى من تاريخ معين إلى تاريخ معين.

والنتيجة، وهى الميزة الثانية لتاريخ السلاسل، هى أن دور هذا التاريخ ليس أبدا الكشف ومن خلال الوثائق عن شىء كالتطور الاقتصادى لأسبانيا مثلا. إن هدف البحث التاريخى هو إقامة جملة من العلاقات انطلاقا من الوثائق المعطاة. وهكذا أقمنا تقديرات إحصائية سنة بسنة لدخول وخروج البواخر وتصنيفها حسب البلدان وتوزيعها حسب السلع. وبذلك استطعنا رسم منحنيات التطور ومختلف تقلباته، كالنمو وعدم النمو أو الركود ووصف الدوزات، كما استطعنا إقامة جملة من العلاقات بين مختلف الوثائق المتعلقة بميناء سيفى والوثائق الأخرى

الخاصة بنفس موانئ جنوب أمريكا وجزر الأنتيل وانجلترا وموانئ البحر الأبيض المتوسط.

وكما ترون فإن المؤرخ لا ينول الوثائق لكى يحدد الواقعة الاجتماعية أو الفكرية التى تختفى فيها، إن مهمته تقتضى معالجة سلسلة من الوثائق المتشابهة أو المتجانسة والخاصة بموضوع محدد فى حقبة محددة ودراسة العلاقات الداخلية والخارجية لهذه المدونة التى تشكل نتيجة عمل المؤرخ.

وبفضل هذه الطريقة، وهنا تكمن الميزة الثالثة لتاريخ السلاسل، يمكن للمؤرخ أن يظهر أحداث لا يمكن لغيره أن يظهرها. ففى التاريخ التقليدى نعتبر أن ما عرف وما شوهد وما هو مرجع بشكل مباشر أو غير مباشر هى الأحداث، وأن عمل المؤرخ يكمن فى البحث عن السبب أو عن المعنى. فالسبب والمعنى مختفيان بالضرورة، أما الحدث فهو ظاهر حتى وإن كنا لا نملك الوثائق الكافية لإقامته بشكل ثابت.

أما تاريخ السلاسل، فيسمح بإظهار وبشكل ما، طبقات مختلفة للحدث، بعضها مرئى مباشرة ومعروف حتى من طرف المعاصرين له. وفوق هذه الأحداث التى تتشكل بطريقة ما، هنالك أحداث أخرى غير مرئية أو غير مدركة من طرف المعاصرين والتى لها شكل مختلف.

لنأخذ من جديد عمل «شوفى»، ماذا نلاحظ؟ هنالك دخول وخروج البواخر من ميناء سيفى، وهو أمر معروف للمعاصرين الذين عاشوا فى سيفى، لذا يمكننا أن نعيد تشكيل هذا الحدث من جديد ومن دون عناء. لكن فوق هذه الفئة من الأحداث، هنالك نمط من الأحداث أكثر صعوبة، أحداث غير مرئية بشكل دقيق وبنفس الطريقة من طرف المعاصرين لها مادام لهم مستويات مختلفة من الوعى، حول انخفاض وارتفاع الأسعار مثلا، ثم فوق هذه الأحداث هنالك أحداث يصعب موضعتها والتى بالكاد يمكن أن يدركها المعاصرون لها، والتى لا تشكل انفصالات مقررة، كتحول اتجاه ما، والنقطة التى تجعل المنحنى الاقتصادى ناميا أو ساكنا أو راكدا أو متراجعا، مع الأهمية التى تكتسبها هذه المسألة فى تاريخ مدينة أو بلد، وبالطبع حضارة، ولكن المعاصرين لها لا يستطيعون إدراكها أو أخذها فى الحسبان.

ونحن انفسمنا مع كل قدراتنا الوطنية، لا نعرف انقلاب المنحنى الاقتصادى أو الوجهة الاقتصادية، وحتى الاقتصاديون أنفسهم لا يعرفون إن كانت نقطة توقف ما فى المنحنى الاقتصادى، دليل على تحول كبير وعام للاتجاه، أو مجرد توقف وأنها ليست إلا دائرة داخلية ضمن الحركة العامة. إن على المؤرخ أن يكشف عن هذه الطبقات المخفية، وهى بدون شك طبقات عميقة ومقررة لتاريخ العالم. ذلك أننا نعرف اليوم أن انقلابا فى توجه اقتصادى ما، هو أهم بكثير من موت ملك ما.

وبالطريقة نفسها، يمكن أن ندرس مثلا النمو الديموجرافى لأوروبا، والذى كان ثابتا نسبيا خلال القرن الثامن عشر ثم ارتفع بشكل مفاجئ فى القرن التاسع عشر، وهو ما جعل جزئيا إمكانية حدوث تطور صناعى فى أوروبا فى القرن التاسع عشر، إلا أن أحدا لم يعايش هذا الحدث مثلما عايش ثورة ١٨٤٨.

كما أنه بدأنا البحث فى أشكال التغذية للشعوب الأوروبية فى القرن التاسع عشر ولاحظنا أنه فى لحظة ما، أن كمية البروتين الممتصة من طرف الشعوب الأوروبية بدأت تظهر فجأة، وأنه لحدث جليل ومهم بالنسبة لتاريخ الاستهلاك وتاريخ الصحة وتاريخ التعمير (أو

إطالة العمر). إن الارتفاع المفاجئ لكمية البروتين الممتص من طرف شعب، يعتبر أكثر خطرا من تغيير دستور أو الانتقال من مملكة إلى جمهورية مثلا. وأنه حدث، لكنه حدث لا يمكن أن نتحصل عليه بواسطة الطرائق التقليدية، وإنما بواسطة تحليل السلاسل تحليلا متواصلا، وتحليل تلك الوثائق التى لا نعير لها فى الغالب انتباها أو نهملها.

وهكذا نرى أن تاريخ السلاسل لا يعنى تذويب الحدث فى صالح التحليل السببى أو تحليل المضمون لكنه محاولة للكشف عن طبقات الأحداث التى تتضاعف.

وينتج عن هذا، نتيجتان كبيرتان ومترابطتان: الأولى هى أن الانفصالات فى التاريخ ستتكاثر، وتقليديا المؤرخون يرصدون الانفصالات فى أحداث كاكتشاف أمريكا أو سقوط القسطنطينية. وحقيقة فإن أحداث كهذه يمكن أن تسجل انقطاعات ولكن الانقلاب الكبير على سبيل المثال للتوجه الاقتصادى الذى كان متطورا فى أوروبا فى القرن السادس عشر ثم استقر، ودخل فى مرحلة التراجع فى القرن السابع سجل انقطاعا أو انفصالا لم يكن معاصرا للأول ومن هنا، يظهر التاريخ لا كتواصل كبير ضمن انفصال ظاهر ولكن كتسلسل لانفصالات متراصة.

والنتيجة الثانية هى أننا مضطرون وفقا لهذا، إلى الكشف داخل التاريخ عن أنماط مختلفة من الحقب. ففى الأسعار هنالك مثلا الدورة القصيرة حيث الأسعار ترتفع بعض الشىء ثم تصل إلى سقف ما، فتنزل قليلا أو وهكذا.. إنها دورات قصيرة يمكن عزلها ولكن فوق هذه الدورات القصيرة هنالك دورات أكثر أهمية والتى تصل إلى خمس عشرة سنة أو عشرين سنة أو خمسين سنة، وهنالك فوق هذه الدورات ما يسميه الفرنسيون بالأحداث الساكنة بمعنى تلك الأحداث التى تتجاوز القرون كالصناعة الزراعية فى أوروبا والتى بقيت ساكنة أو جامدة، وذلك منذ القرن الرابع عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر وهكذا، فتحت دورات الاقتصاد الزراعى توجد دورات كبيرة ثم صغيرة وهكذا.

يعنى هذا أن التاريخ ليس حقبة واحدة بل كثرة من الحقب المتوالية والمستترة الواحدة خلف الأخرى. لذا وجب إستبدال المفهوم القديم للزمن بمفهوم تعدد وتكاثر الحقب، وعندما يقول خصوم البنيوية: (إنكم تنسون الزمن) هؤلاء الخصوم لا يريدون الأخذ بعين الاعتبار بأن هناك وقتا ليس بالقصير، حيث تخلى فيه التاريخ عن الزمن، أو بمعنى آخر لم يعد المؤرخون يعترفون بهذه الحقبة الكبيرة والوحيدة والتى تحمل بحركة واحدة جميع الظواهر البشرية، فمنذ بداية التاريخ ليس هنالك هذا الشىء كالتطور البيولوجى الذى يحمل جميع الظواهر والأحداث، هنالك فقط حقب متعددة وكل حقبة تحمل نمطا من الأحداث، وهذا هو التحول الذى يحدث فى فروع التاريخ.

وهكذا أصل إلى الخاتمة، وإنى أعتذر عن هذه الإطالة والتأخير، أعتقد أن بين التحليلات البنيوية للتغير والتحول والتحليلات التاريخية لأنماط الأحداث وأنماط الحقب، هنالك لا أقول هوية أو حتى تقارب، ولكن هنالك جملة من نقاط التماس المهمة سأشير إليها وأنهى الموضوع.

عندما يتناول المؤرخون الوثائق، فهم لا يتناولونها من أجل تأويلها، بمعنى أنهم لا يبحثون عن معنى خفى خلف أو وراء الوثائق، إنهم يتناولون الوثائق فى إطار نسق العلاقات الداخلية والخارجية.

وبالطريقة نفسها، فإن البنيوية عندما تدرس الأساطير والأدب فإنها لا تبحث فى هذه الأساطير

أو فى هذا الأدب عما يمكن أن يعبر عن عقلية حضارة أو تاريخ فرد، إنها تحاول أن تبين العلاقات ونسق العلاقات الخاصة بهذا النص أو بهذه الأسطورة. فرفض التأويل أو التفسير الذى يكمن خلف النصوص أو الوثائق هو العنصر المشترك الذى نجده عند البنيويين وعند المؤرخين المعاصرين.

والنقطة الثانية كما أعتقد، هى أن البنويين كالمؤرخين توصلوا من خلال أعمالهم إلى إهمال ذلك المجال البيولوجى الكبير والقديم فى الآن نفسه للحياة والتطور. فمنذ القرن التاسع عشر، استعملنا كثيرا فكرة التطور والمفاهيم المرافقة لها من أجل رسم وتحليل مختلف التغيرات فى المجتمعات البشرية أو ممارسات ونشاطات الإنسان.

إن هذه الاستعارة البيولوجية التى مكنتنا من تفكير التاريخ قدمت فائدة أيديولوجية وأخرى ابستيمولوجية. الفائدة الابستمولوجية هى أنه أصبح لدينا فى البيولوجيا نموذج شارح، يمكن تحويله إلى التاريخ كلمة بكلمة، وكان الأمل فى هذا العمل هو أن يصبح التاريخ تطوريا وأن يصبح بالتالى علميا كالبيولوجيا.

أما الفائدة الأيديولوجية فسهلة المعاينة، وهى أنه كان صحيحا أن التاريخ فى حقبة ما يماثل الكائن الحى، وإذا كانت عمليات التطور هى نفسها فى الحياة وفى التاريخ، فمعنى هذا أن المجتمعات البشرية لا تملك خصوصية خاصة بها، أو بمعنى آخر إن المجتمعات البشرية ليس لها مسارات ولا تحديدات ولا تنظيمات أكثر من الحياة ذاتها. وبما أنه لا توجد ثورة عنيفة فى الحياة وإنما هنالك تراكم بطىء لتحولات صغيرة وبسيطة، فإن الأمر نفسه يحدث فى التاريخ البشرى، فهو لا يحمل فى ذاته ثورات عنيفة وإنما فقط تغيرات بسيطة لا تدرك. وبواسطة هذه الاستعارة البيولوجية التى تحيل التاريخ إلى أنواع الحياة نضمن أن المجتمعات البشرية لا تعرف الثورة.

أعتقد أن البنيوية والتاريخ يسمحان لنا، بترك هذه الأسطورة البيولوجية للتاريخ والحقب البنيوية بتحديدها للتحولات والتاريخ بوصفه لأنماط الحقب المختلفة، يجعلان من الممن من جهة ظهور الانفصالات فى التاريخ ومن جهة أخرى بظهور التحولات المنظمة والمنسجمة. البنيوية والتاريخ المعاصر أدوات نظرية بواسطتهما - وفى مقابل الفكر القديم للاتصال - يمكن أن نفكر حقيقة انفصال الأحداث وتحول المجتمعات.

نص المحاضرة التى ألقاها مشال فوكو بجامعة «كايو» باليابان فى ٩ أكتوبر سنة ١٩٧٠، ثم صدرت فى شكل مقال فى فيفرى سنة ١٩٧٢، وتضمنها المجلد الثانى من أعماله التى جمعها «دانيال ديفار وفرانسوا اوالد» والصادرة عن دار غليمار سنة ١٩٩٤، الصفحات من ٢٦٤ إلى ٢٨١.

ر

رسالة

الشعر صياد وحيد

عبد المنعم رمضان

الشاعر نزار قبانى

سأفتح لك قلبى، سأفتحه بغير احتراس، لأنك فيما أوقن شاعر صادق ذلك الصدق الذى قد نشعر أحيانا أنه فائض عن الحاجة، أنه لم يكن ضرورياً دائمـا الصـدق الذى لا يصنع متـاهة، بل يصنع خطوطاً قصيرة من الدانتيللا تختلط فى الخيال مع خطوط الموضة، خاصة أنك كثيراً ما تفننت فى اللعب بالألوان، اللعب الحر بالألوان، كـانت الألوان عندك تبدو وكأنها جسر خفى يجمع بين المرأة والطبيعة، ويجمع بين المرأة والحب، ويجمع الثلاثة معاً، سأفتح قلبى بغير احتراس لأنك شاعر مازال يثير الحسد بين أقرانه ومجايليه، والذين بعدهم، والذين بعد بعدهم، الخ الخ، ذلك منذ تغلغل شعـرك على ألسنة أغلب الناس، وأصبح مثل الماء والهواء يحاول أن يكون عنصراً من عناصر تكوين اليافع والمراهق وصاحب التجربة الأولى، كلنا انتبه إلى انتشاره، وأقلنا انتبه إلى نضارته وتوقده أقلنا انتبه إلى الخطأ النظرى الفادح، خطأ فكرة أن الشاعر قد يستهل حياته الشعرية بالمرأة لكنه لابد أن يتجاوزها إلى الأسمى والأشمل، شعرك بفطريته أدرك أن الأسمى والأشمل هو المرأة ذاتها، لم أشك لحظة فى أنك لم تأبه بكل تلك الجدية التى فرض شروطها - أيام بداياتك، أيام الخمسينيات - كثير من النقاد والشعراء والكتبه، وقسموا القضايا إلى قضايا نبيلة، وأخرى غير نبيلة، هل

تذكر ذلك العبث الذى جرف طفولة نهد، جرفها إلى أن أصبحت طفولة نهر، لقد انحزت بكل طاقتك إلى القضايا الثانية، الخسيسة والنذلة، والتى يجب أن تؤجل، انحزت إلى الجسد والغريزة السوداء هكذا، فيما كانوا كعادتهم مشغولين بقضايا التحرير والتحرر القوميين، فكان أن انصرفوا أعنى النقاد الجادين عن شعرك، اكتفوا بشعار قاله أحدهم، اتركوه، لقد دخل مخدع المرأة، اتركوه لن يخرج منه، ثم تبعه الباقون، لكنك عاقبتهم بالتفاف الناس حولك، الناس الذين لابد كانوا يعانون من حاجات ملحة، كانوا يعانون من ظمأ وجوع إلى العصيان والتمرد على أخلاقهم وعلى ثباتها وجمودها، وعلى رسوخ الأعراف وديمومتها، وعلى أحمد شوقى وحافظ وإبراهيم ناجى، صحيح أنك فيما بعد كشفت عن وجهك الثورى الخالى من التجاعيد ومن المساحيق أيضاً، وغنيت لثوار الجزائر وبور سعيد والفدائيين الفلسطينيين، غنيت لجميلة بو حريد وشعراء الأرض المحتلة وبلقيس، ولعنت الحكام والمهرجين والممثلين، ولعنت أيضا التنابلة والدراويش والأئمة وصناع الفتاوى وسكان دفتر النكسة، لا أنكر وقد لا تنكر معى، أن نظرتك كانت قريبة من أن تكون نظرة طفولية، نظرة بانفعال لا تأمل، كأنك كنت دائماً ضد التأمل، نظرة بريئة لأنها مليئة بالسذاجة وعاشقة لأنها - فيما سبق وفيما سيتلو - اعتبرت المرأة كلمة السر الوحيدة للولوج إلى الأزمنه الحديثة، وأن تحريرها هو جوهر التحرير، صحيح أنك نقلت المرأة من وجودها المثالى حيث الأسطورة والقداسة وربما الألوهة، إلى وجودها الواقعى بفساتينها وأظافرها وملابسها الداخلية وسجائرها، صحيح أيضاً أنك مع المرأة اجتزت الطريق الفاصلة بين البادية والمدنية، بين الريف والمدينة لم تتسكع أبداً مع نساء البادية، لم تتسكع مع نساء الريف، انفلت إلى قلب المدينة، كانت أفعالك خالية من الشعور بالإثم، أجزم أن شعرك كله خال من الخطيئة، خال من التصوف والمأساة والعبث، خال من الأساطير ومن الرموز الكبيرة، كلها تخللت أشعار مجايليك، كلها أيضا تكاد تنقضى، تكاد تغيب، لم أجرؤ على ادعاء أن شعرك خال من الحكايات الكبيرة، شعرك الذى كله حكاية كبيرة، الذى يصر على حكايته بما قد يوحى بالنزق، بما قد يوحى بالكثرة، البعض يظن أن علاقة الخالق المبدع ندرة مخلوقاته، الندرة التى عند جبران تعنى القلة، والتى بها ينفى الشاعر الألمانى جيته من امبراطوريته، صحيح كذلك أن حيلتك الفنية التى يعرفها شعراء العشق، كانت الجمع بين الحب ولغة زماننا، الجمع بين قديم أزلى وجديد عابر، ولكنك وللأسف ستظن أن حرية المرأة تقتصر على أن تكون لباساً للرجل الذى تشاء، فى الوقت الذى تشاء، بما يشعرنا أنها ستزول الحرية أو المرأة، وأن البقاء سيكون لحيلة جديدة، هى حيلة الإغراء والإغواء الدائمين، اللافت أن كلمة السر كانت كلمة هائجة، لذلك لم يستطع أحد أن يعتبرك واحداً من شعراء النضال السياسى رغم وفرة نتاجك فى بابه، وأظن أنهم هذه المرة فعلوا ما يشبه الصواب، وأخرجوك من شعر الحداثة، وأظنهم فعلوا ما يشبه الخطأ.

نزار قبانى

كلنا يعرف أنك خرجت مبكراً من سراويل شعراء نحبهم، سعيد عقل وإلياس أبى شبكة وصلاح لبكى والأخطل الصغير وميشيل طراد،

خاصة الأول الذى له أهمية بالغة فى تنظيف الصوت، تنظيف اللغة، والذى خرج منه أدونيس أيضاً، هذه مفارقة أولى كأنها احتفاء بالواضح والغامض، لعلك تعلمت فيما بعد أن تحب اللغة ذات الاتساخ الأنيق، اللغة التى تشبه مدينتها، فى القاهرة وغيرها من العواصم كان الرومانسيون قد أنعشوا شعر الحب والغزل، وجعلوه غرضاً رئيسياً من أغراضهم، وظل شعرهم رغم بعض جرأته خجولاً موارباً، ظل يدور فى أفلاك طافية فوق رؤوس الناس، وبعيدة عن ضجة النهود وأبهة السيقان، كأنه يتجنب العكوف على الجسد خشية السقوط فى الخلاعة، وعلى الرغم من أن المدنية كانت تحرز تقدماً، وتسمح للرجل أن يجاور المرأة فى الجامعة والعمل، وكانت توقظ رغبة المرأة فى تعريض أطراف جسمها للهواء والشمس وشهوة الحياة، وتوقظ رغبة الرجل فى اقتحام ايروسية جديدة، ايروسية تجلى الجسد بدلاً من ايروسية خفائه، إلا أن الرومانسيين آثروا أن يروا المرأة المرسومة على جدران كهوفهم، المرأة الإلهة والمختلسة، المعبودة والفانية، فجاءت لغتهم وكأنها مغسولة فى بحيرة، وكأنها بغير رائحة عرق، أذكر أنك أدركت شرودهم، وأدركت معه أنك فى قلب مدينة لم تكتمل بعد، وعلى عتبة حضارة ترغب فى الاعتراف باللذات ولاتقدر، وأذكر أنك تحريت عن اللغة المتسخة الأنيقة، النازلة من أفواه تتأوه، وحلمت نيابة عن البالغين بالأجزاء التى مازالت مغطاة من جسد المرأة، حلمت حلماً عارياً، كانوا ينتظرون من يصوغه بلهفة وفروغ صبر، وفى مرحلتك السياسية انشغلت بحرية الوطن، وكأنها تنويع على حرية الجسد، وكتبت بإحساس من يكتب القصائد المهربة، وحلمت نيابة عن البالغين وسواهم بالأجزاء التى مازلت مغطاة من جسد الوطن، والتى يستلقى فوقها الحكام والسلاطين والمخبرون والشرطة، حلمت حلماً عارياً، كان البالغون وسواهم ينتظرون من يصوغه بلهفة وفروغ صبر، أعود وأقول، خرجت مبكراً من بدلة سعيد عقل وأيضاً من حانة جاك بريفير مغنى الشارع والحياة اليومية والأشياء الصغيرة، ورغم ذلك استطعت أن تكون شيخ طريقة بسراويل وبدلة وطقوس بدائية، وكان يصعد سلالم طريقتك شعراء نحترم بعضهم مثل شعراء المقاومة الفلسطينية، وأظن وقد تظن معى أن بدايات محمود درويش كانت مسكونة بأنفاسك، ثم أصبحت مسكونة بأنفاسكما معاً، أنت وأدونيس، هذه مفارقة ثانية كأنها احتفاء آخر بالواضح والغامض، وكان يهبط سلالم طريقتك شعراء نخشى عليك من رداءتهم أنت تعرفهم، وأحياناً كنت تساندهم بطريقة مربكة، صحيح أنك غيرت عربات قطارك أكثر من مرة، غيرت لونها، تخليت عن اللون الأزرق لون السماء والعمود الشعرى، تخليت عن العمود نفسه الذى كان جلبابه يبرز فتنتك، وكانت قوانينه الموسيقية والبلاغية، قوانين الصوت والإنشاد، قوانين انتفاخ الرئة والحنجرة والشدقين كانت تتكفل بإضفاء عنصر الجمال الباقى، واخفاء حقيقة أن رؤيتك ظلت دائماً بغير منظور، بغير بعد ثالث، لعلك اخترت أن تتخلى عن البعد الثالث طلباً للبساطة، طلباً للاتصال والإيصال الشعريين، طلباً للناس، أصبحت عربات قطارك مدهونة باللون الأبيض، لون قصيدة النثر، الذى يفضح كل تلوث، تحررت من قوالب الشعر، ومن الأوزان، ولم تستطع رغم الحرية الممنوحة أن تحقق

لعصافيرك إمكانية الطيران العالى فى فضاء حريتك، أظنك كنت يائساً بعض الشيء، كان ثانى أوكسيد الكربون هو الأوفر بين غازات شهيقك، كنت بعد ضياع العمود مثل المليونير الفقير، انشغلت دائماً بالأدوات التى تعوض الموسيقى الغائبة، واعتقدت أن الشعر رسم بالكلمات فقط رسم بالكلمات، فبدأت تسرف فى إنتاج الصور، وفى استهلاكها، أحياناً أتساءل هل كنت عاشقاً يبحث عن معنى للوجود، هل كنت عاشقاً حقاً يبحث عن رؤية ورؤيا، أم كنت تهدف فقط إلى المتعة، المتعة الخالصة، كأنك تريد أن تستأصل الفحولة الشعرية الموروثة، فحولة اللغة والبيان، وتستبدلها بفحولة الذكور، بل بفحولة آخر الذكور على الأرض، والذى لا بد أن يكون له الحق فى ادعاء أن القول المباشر الغفل هو النقاء عينه، وأن الصورة هو يد الله، لا تستغرب إذن إذا نظر إليك بعضهم على أنك من سلالة آثمة ملعونة، جراثيمها مثل حب الرمان، سلالة كازانوفا، ولا تستغرب إذن إذا أدركنا أنك وأنت تفعل ذلك كنت تجر شعرك وراءك ليمشى فى الطريق نفسها طريق مريم المجدلية أيام صباها، فأصبح بعد قليل أداة للغواية، أصبح فخاً طفولياً، وأصبح مجرد فازة جميلة وفاتنة على مائدة طعام، هكذا أردت أنت، فأصبح أحياناً قنديلاً أخضر قيمته فى توفير الزينة أكبر من قيمته فى تدبير النور، وأحياناً منديلاً حريريا لا ليمسح العرق، ولكن ليوضع فى جيب الجاكت العلوى، وعند الحاجة إلى مزيد من الغندرة يوضع فى كم الجاكت.

نزار قبانى

لم أعرف شاعرا قبلك كانت غالبية المفتونين به من النساء، ولم أعرف شاعراً قبلك بلغ بالإيهام حده الأقصى، فرغم أن شعرك كله يقوم على النبرة الشخصية العالية، النبرة التى تقترب من الكلام اليومى، والتى لا تتضرر سواء كانت القصيدة بلسان الرجل أو بلسان المرأة، إلا أنه وهذا سر آخر من أسرارك يبدو هذا الشعر وكأنه استطاع أن يصطاد المشترك بين نبرات البشر البسطاء يصطاده فى مصيدة أقل ما يقال عنها أنها محكمة وهشة، حتى يصعب التمييز بين الشخصى جداً والأقل قدرة على أن يكون شخصياً.

نزار قبانى

أعلم أن لك أصدقاء كتابة وأصدقاء فن، نحبهم، ونراهم على قارعة الطريق نراهم مثلما نراك، ستتذكر معى نجاة الصغيرة، وفيروز، وغادة السمان، ولكن الذى أعلمه وأطمئن إليه كثيراً، هو أنك ستبقى، سيبقى شعرك العمودى مرخياً مثل جدائل يعبث بها الهواء ولا يقدر على اقتلاعها، سيبقى شعرك العمودى أليفاً وبسيطاً، ربما يكون بقاؤه مؤكداً أكثر من بقاء شعر كثير يزعم أنه يكتب الحياة اليومية والتفاصيل الصغيرة، أما أنت فستصبح مثل صاحبك القديم عمر بن أبى ربيعة، شاعراً جميلاً نحتاجه فى لحظات الراحة وخلو البال، أعلم أنها لحظات قليلة، وأحياناً نادرة، ولذلك اسمح لى أن أصرخ فيك، لابد أن تشفى، قاوم، تذكر خبز وحشيش وقمر وقاوم، تذكر طفولة نهد وقالت لى السمراء وأنت لى وسامبا وقصائد متوحشة وقاوم، تذكر أن الشعر نفسه يخاف من نزار قبانى، الشعر نفسه والله العظيم، تذكر ذلك، تذكر وقاوم.

دراسة

د

منحنيات التحول والثبات في اللغة العربية و آدابها

(القسم الثالث والأخير)

د. محمود إسماعيل

د. الشعر

عبر الشعر بوضوح عن معطيات الواقع الاجتماعى بجوانبه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والمذهبية والفكرية بوجه عام. لذلك اختلف فى موضوعاته وفى أساليب اختلافا جوهريا مابين عصر الإقطاعية المرتجفة وعصر الصحوة البورجوازية الثانية؛ سواء فى المعانى أو فى الخصائص أو فى موقفه من المحافظة أو التجديد .

ففى العصر الأول؛ انتكس الشعر عما كان عليه فى العصر السابق- عصر الصحوة البورجوازية الأولى - ففى أغراضه غلب عليه الوصف والمديح والهجاء، واستجداء الحكام، فضلا عن الصراع المذهبى الذى احتدم فى هذا العصر. هذا بالنسبة لشعراء السلطة أما بالنسبة لشعراء المعارضة؛ فقد اهتموا بموضوعات مغايرة كالزهد والتصوف والتحريض على الثورة. كذا ظهر شعر العوام الذى تبنى همومهم وعبر عن روح التذمر والسخط.

أما بالنسبة للشكل؛ فقد جرى إحياء الأنموذج الجاهلى والتشبث به فى صوره وأخيلته، فى مبالغاته وتسطيح معانيه، والاهتمام بالألفاظ والإسراف فى البديع باعتبارها أنموذجا للمفاضلة بين شاعر وآخر.

وفى العصر الثانى، تبدل الحال، فظهرت أغراض جديدة للشعر لم تكن مسبوقة ولا مطروقة بينما تطورت الأغراض التقليدية قدما، إذ تألق شعر الوصف وازدان نتيجة الإزدهار

الاقتصادى والعمرانى. وساد شعر يعكس تجارب الشاعر النفسية ويعبر عن خوالجه الشعورية فى باب الحب والغزل. وخفت حدة المديح والهجاء، وظهر مردود النهضة العلمية والفكرية فى تهذيب المعانى وعمقها وثراء معجم الشاعر بألفاظ الحضارة واصطلاحات العلوم.

بالمثل تطورت الأساليب وتهذبت ، فتركبت الأخيلة وازدادت الصور وخفت المبالغات، وازداد الشعر السياسى عمقا؛ إذ جرى توظيفه فى أغراض دعائية وسياسية. وارتقى شعر العوام بارتقاء أحوالهم وتعاظم منزلتهم الاجتماعية.

لنحاول بسط تلك الرؤية العامة وبرهنتها من خلال استقراء نماذج من النتاج الشعرى خلال العصرين؛ عصر الإقطاعية المرتجفة، وعصر الصحوة البورجوازية الثانية.

ففى العصر الأول؛ عكس الشعر ماساده من تشبث بالنصية والمحافظ، وإحياء الأنموذج القديم باعتباره مثلا أعلى يقاس عليه (١٩٩). يفهم ذلك من النصائح التى قدمها أبو تمام لتلميذه البحترى (ت ٢٨٤ هـ)؛ حيث قال:

«.. وجملة الحال أن يعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين، فما استحسنته العلماء، فاقصده، وما تركوه فاجتنبه؛ ترشد إن شاء الله تعالى»(٢٠٠).

من الغريب أن تصدر تلك النصائح من أبى تمام الذى اعتبر مجددا فى عصر الصحوة البورجوازية الأولى. لكنها ضغوط الرحلة الإقطاعية التى أرغمت الشاعر المجدد عن التنكر لمنهجه.

وقد لاحظ «كلود كاهن» طغيان المديح على شعراء هذا العصر، وحسبنا مثال المتنبى، الذى أصبح شعره مثلا أعلى فى سائر أرجاء العالم الإسلامى.

يفسر أحمد أمين تلك الظاهرة بقوله(٢٠١):

«الأدب كله بجميع أنواعه صدى للحياة الاجتماعية. فلما أفرط الأمراء فى الظلم والاستبداد ومصادرة الأموال؛ كان من الطبيعى أن ينقسم الشعراء قسمين: قسم يلهو معهم وينتفع بما لديهم فيمدحهم ويقلب سيئاتهم حسنات وهم الأكثرية كالمتنبى وأبى فراس والناشى، وقسم تمنعه نفسه من الملق وطبعه من التقرب كأبى العلاء المعرى، فيتخذ خطة أخرى وهى الذم والقدح. وكذلك انقسم الشعراء».

ويلخص أحد الدارسين (٢٠٢) الشقاة خصائص هذا الاتجاه فى الشعر بقوله:

«من حيث المنهج: يسير أصحاب هذا الاتجاه غالبا على الطريقة القديمة فى البدء ببكاء الأطلال، أو الافتتاح بالغزل التمهيدى، ثم الانتقال إلى الغرض الأساسى الذى قد يسبق بوصف رحلة الشاعر، وقد يتبع بالفخر بشعره. ومن حيث اللفظ، يفضل أصحاب هذا الاتجاه الأسلوب القديم فى الميل إلى فخامة اللفظ والعبارة، ومن حيث الموسيقى الشعرية، يؤثر أصحاب هذا الاتجاه الذوق القديم فى حب الأوزان الطوال والقوافى ذات الزينة».

ويعتبر شعر المتنبى خير دليل على هذه الخصائص، إذ تمسك بطريقة العرب القدماء، وأخذ بمذهب ابن المعتز، حتى قيل إنه شاعر الملوك والأمراء.(٢٠٣) ولا غرو، فقد حكم بعض النقاد على شعره بالخلو من «الشاعرية» إذ هو أشبه بالحكم والأمثال المأثورة، وهو من حيث الموضوع، شديد الثقل على النفس.(٢٠٤)

وعلى غرار المتنبى نسج أبو فراس الحمدانى (ت ٣٥٧هـ)، إذ أسرف فى شعر الفخر، وبالغ فى الخيال على حساب الحقيقة، ولا يزيد وصف الحرب فى شعره عما كان يقال فى وصف قتال بين قبيلتين من البدو فى الجاهلية.(٢٠٥)

ولا تثريب، طالما كان الفخر «النرجسى» والبحاء المقذع الذى ينطوى على ألفاظ بذيئة من أهم سمات الشعر فى هذا العصر(٢٠٦).

على النقيض من الفخر والمديح والهجاء، عبر أبو العلاء المعرى عن الزهد والسخط والتبرم والتنديد بسياسات العصر وشعرائه. لكن شعره - فنيا - لم يستطع الانعتاق من «التكنيك» السائد، لذلك اعتبره بعض النقاد تقليديا لم يأت بجديد، وأن شعره مال إلى التكلف، وعدم القدرة على التركيب.(٢٠٧)

أما عن رواج شعر الزهد والتشاؤم فى هذا العصر، فكان نتيجة منطقية لإجهاض الثورات الاجتماعية التى استهدفت التغيير، وقمعها بعنف من قبل «الأوليجاركية» العسكرية المتسلطة، فضلا عن تفاقم المشكلات الاقتصادية وتفشى المجاعات والأوبئة التى حصدت الطبقات الفقيرة حصدا.

ولا غرو، فقد تغزل أحد الشعراء فى ليمونة!! وتمنى آخر لو أن بطن أمه ما مخضته. يقول بكر بن حماد فى هذا الصدد:

فليت الخلق إذ خلقوا أجابوا
وليتك لم تكن يا بكر شيئا

بل إن الفقر والمسغبة، أفضى إلى تطرف بعض الزهاد إلى حد الميل إلى الزندقة. قال أحد الشعراء فى هذا المعنى:

تلوم على تركى الصلاة حليلتى
فقلت اغربى عن ناظرى أنت طالق
أصلى ولا فتر من الأرض يحتوى
عليه يمينى ؟ إننى لمنافق
بل إن على الله وسّع لم أزل
أصلى له ما لاح فى الجو بارق(٢٠٨)

وإذا كان شعر بعض الشعراء من الطبقة الأرستقراطية - مثل ابن المعتز - قد عبر عن الإسراف الحسى نتيجة التردى فى حياة اللهو والمجون،(٢٠٩) فإن شعر بعد البؤساء المحبطين - حتى ممن كانوا زهادا متصوفين - قد عبر عن عين الإسراف، كمهرب من الفقر واليأس والفاقة..(٢١٠) هذا من جانب.

ومن آخر، أفضت هذه الظروف الصعبة إلى قدح قرائح العوام، فأفرزوا شعراء - مثل الأحنف البكرى - عرفوا باسم «شعراء المكدين» تبنوا قضايا وهموم العوام، ونددوا بجند السلطان. يقول الأحنف فى هذا الصدد:

إذا ما أعوز الطرق
على الطراق والجند
حذار من أعاديهم
من الأعراب والكرد

ويقول آخر :

الحمد لله ليس لى بخت
ولا ثياب يضمها تخت(٢١١)

من الظواهر الدالة على تسييس شعر المعارضة فى هذا العصر، ما نقف عليه فى شعر الشريف الرضى الذى امتدح المذهب الشيعى ورثى أعلام العلويين الذين اضطهدوا وجرى اغتيال بعضهم. وعلى الرغم من تقليديته فى الجانب الفنى، إلا أنه اتسم بالسمو الروحى ونأى عن الألفاظ البذيئة والهجائية المقذعة

أما ما يحمد للشعر عموما فى هذا العصر، فهو البراعة فى الوصف خصوصا عند شعراء الأرستقراطية كابن المعتز. يقول فى وصف سحابة:

وسارية لا تمل البكا
جرى دمعها فى خدود الثرى
سرت تقدح الصبح فى ليلها
ببرق ، كهندية تنتضى

وهنا نلمح الاستعارات والبديع، وخصب الخيال

أكثر من جدة المعنى(٢١٢).

ويعد الصنوبرى (ت ٣٣٤هـ) وكشاجم من أهم شعراء الوصف فى هذا العصر. يقول الأخير فى وصف بساتين حلب:

قد أحدق الورد بالشقيق
خلال بستانك الأنيق
كأن حوله وجوه
متشرفات إلى حريق(٢١٣)

وعلى منوالهما نسج شعراء آخرون من أمثال محمد بن عبد السلام السلامى (ت ٣٩٤هـ)(٢١٤).

ونعتقد أن البراعة فى وصف مظاهر الطبيعة، لم يخل من مغزى سوسيو - سياسى. لقد كان نوعا من الهرب من المجتمع بضوائقه ومنغصاته إلى الطبيعة الصامتة ومحاورتها.

بديهى أن تسود هذه الأنماط المتضاربة من الشعر سائر أرجاء العالم الإسلامى، حاملة نفس الخصائص والسمات.

ففى بلاد ما وراء النهر، جرى الشعراء على أساليب أهل العراق من حيث الشطط فى الخيال والإغراق فى المبالغة والإمعان فى التشبيه. ويعد الشاعر محمد بن موسى الحداد البلخى فى ذلك خير مثال.(٢١٥)

وفى الشام، حسبنا ما قدمنا من حديث عن المتنبى وأبى فراس والمعرى.

وفى مصر، اتسم الشعر بالهزال فى ظل نظم أعجمية تركية - الطولونيين والإخشيديين - أغدقت وحسب على المتزلفين والمتسلقين من شعراء المديح، كالحسين بن عبد السلام الذى امتدح أحمد بن طولون بقصائد تنطوى على مبالغات ممقوتة.(٢١٦)

وفى بلاد المغرب، انتقل الأنموذج العراقى بفضل الشاعر بكر بن حماد الزناتى الذى غلب على شعره الوصف والزهد والوعظ،(٢١٧) عاكسا تردى الأحوال فى بلاد المغرب من جراء الصراع الإثنى والمذهبى. لقد عبر بكر عن هموم المسحوقين وندد بشعر الأمراء والشعراء - من أمثال الحسن بن كنون - أمير فاس.(٢١٨).

كما غلب «التقليد» فى الأندلس وزاد فيه شعراؤها من حيث «فقر المعانى والتقيد بالقوالب اللفظية - محاكاة للمتنبى - والشكليات الجامدة، لم يدخل فيه تغيير اللهم إلا الزخارف الشعرية التى تأثر الشعراء فيها بزخارف الأرابيسك».(٢١٩) كما طرق الشعراء الموضوعات ذاتها، كالوصف والزهد والنسيب والمديح والفخر والهجاء. وتفسر براعتهم فى الغزل الحسى بالإسراف فى البذخ والمتع. ولا غرو، فقد تفننوا فى الحب الشاذ والغزل بالمذكر حتى فى ثنايا أكثر مجالات الشعر وقارا.(٢٢٠) ولم يظهروا اهتماما بالشعر السياسى إلا لماما، ولم يوفقوا فى شعر الحكم والتهذيب، كما تحول الشعر الدينى والصوفى إلى وعظ مبتذل.(٢٢١)

وتعزى براعتهم فى الوصف إلى ثراء وتنوع الطبيعة الأندلسية تضاريسا وأناسا. بل كثيرا ما ثوى الغزل الماجن فى شعر الوصف. يقول شاعرهم عبد الله بن يحيى فى وصف الورد:

تحلت من الورد الأنيق حدائق
وبات حميد الأنس والعهد رائق
غلى الورد من إلف التصابى تحية
وإن حرمت إلف التصابى علائق(٢٢٢)

كما مزج الشعراء بين الزهد والمجون حتى فى القصيدة الواحدة، يتجلى ذلك فى ديوان ابن عبدربه «الممحصات»، بحيث أتبع فيه كل قطعة غزلية بأخرى فى الحكمة والزهد.(٢٢٣)

أما عن شعر العوام فى الأندلس، فقد تمثل فى

الأزجال والموشحات. ومعلوم أن الأزجال كتبت بالعامية، بينما دبجت الموشحات بالفصحى. ويعد الشاعر العامى مقدم بن معافى القبرى (ت ٢٩٩هـ) أول من أبدع الموشحات، كما كان سعيد بن عبدربه (ت ٣٤١هـ) رائد الأزجال.(٢٢٤)

ويرى كلود كاهن أن الشعر الشعبى الأندلسى تأثر فى أوزانه بالشعر الرومى، كما أثر بدوره فى شعر الشعراء الجوالين فى جنوب فرنسا.(٢٢٥) وأيا ما كان الأمر، فالثابت أن هذا الشعر الشعبى الذى اعتبره النقاد التقليديون فنا سوقيا لا يستحق التبجيل،(٢٢٦) قدر له الرواج والانتشار بين العوام وغير العوام. وفى ذلك يقول ابن خلدون(٢٢٧): «استظرفه الناس وجملة الخاصة والكافة».

صفوة القول، عبر الشعر فى هذا العصر عن معطيات الإقطاعية، فى أغراضه وأساليبه، فى موضوعه وفى معانيه وفى أشكاله. وحق لأحد الدارسين القول بأنه عموما: «لم يخرج عن نطاق الانتحال أو التقليد، وأن العبقرى فى هذا المجال يهتم باتباع الطرق المألوفة بدلا من البحث عن موضوعات جديدة تظهر عبقرية الشاعر».(٢٢٨)

فى عصر الصحوة البورجوازية الثانية، شهد الشعر تطورا ملحوظا فى أغراضه ومعانيه وأساليبه وتقنياته، كذا جرى إبداع أنماط وأشكال جديدة، تنم عن التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والازدهار الفكرى.

احتضنت النظم المتبرجزة تلك النهضة فى الشعر، كسائر الآداب والعلوم والفنون الأخرى. ففى ظل البويهيق، جدد الشعراء فى المعانى والصور فى مجال الأغراض التقليدية المعروفة. إذ تطور شعر الوصف، وجرى اكتشاف نهج جديد فى بنية القصيدة، تمثل فى ظهور المقطوعات الصغيرة التى قرظها النقاد المعاصرون والمجددون أيضا من أمثال الثعالبى صاحب «يتيمة الدهر».(٢٢٩) ومن أشهر الشعراء فى هذا الصدد ابن لنكك والعكبرى.(٢٣٠)

من مظاهر التجديد أيضا، تعبير الشعراء عن تجاربهم النفسية وطرح ما تجيش به مشاعرهم من هموم وهواجس عبروا عنها فى صدق وبراعة. يقول أحد مؤرخى الحضارة:(٢٣١) «مال الشعراء إلى أن يبعثوا فى النفوس ما يرفعها إلى آفاق الحياة القويمة، أكثر من ميلهم إلى أخذ لباب الناس بعبارات وأخيلة جامحة. كما تيقظ الناس إلى الطرائق المستحدثة، وعاد الأدب إلى كشف ما يحيط بالإنسان فى حاضره من حياة متشعبة النواحى».

وهذا يعنى أن التجارب الفنية للشعراء المبدعين كانت تداعب هموم الناس وطموحاتهم، بما يعنى صحة مقولة «الفن للحياة». لم تكن المعانى الجديدة التى أخذت تغزو الشعر إلا نتيجة معطيات سوسيو ـ ثقافية عامة، انصرف الشعراء إلى تأملها وتقديمها بمنظور فنى وإلى الإبانة عنها بوضوح وتلقائية.(٢٣٢)

لم يعد شعر الوصف مقصورا على الطبيعة، كما كان الحال فى العصر السابق، بل تجاوزها إلى وصف ما استجد فى الواقع الاجتماعى من إصلاحات وأخلاقيات نوه بها الشعراء، بدلا من دغدغة الحواس بالمجاهرة بالمعاصى والاستخفاف بالمواضعات والقيم،(٢٣٣) كما هو حال شعر الوصف خلال عصر الإقطاعية. كما عكس شعر الوصف ما استجد من ألفاظ ومصطلحات نتيجة النهضة العلمية والفكرية، دخلت معاجم الشعراء وعبروا عنها بصورة فنية.(٢٣٤) بل إن الازدهار الاقتصادى غزى هذه المعاجم بما حدث من تطور فى المأكل والمشرب واللباس(٢٣٥)،

بحيث يمكن الجزم - عن يقين - بأن شعر الوصف «عكس الواقع بسائر أحواله على الرغم من اختلاف الشعراء في أمزجتهم». (٢٣٦)

أما شعر المديح، فقد تقلص زمن البويهيين. وإذ مدحهم بعض الشعراء، فعن جدارة واستحقاق، ولم لا؟ وقد احتضن سلاطينهم ووزراؤهم العلماء والأدباء والشعراء. من هؤلاء الشاعر ابن نباتة السعدى العراقى (٤٥٠هـ)، الذى لم يتوجه إلى البلاط البويهيى سائلا مرتزقا، بل استدعاه السلطان وأغدق عليه لإجادته. إذ لم يزج المديح بغير ضابط، بل كان مديحه فى موضعه، ولم يشكل فى شعره إلا قصائد معدودات، بين أكداس من الدرر ساقها فى أغراض شتى، كالجهاد ضد بيزنطة، فضلا عن قصائد وجدانية رائعة تكشف عن مكنون صدره ومخبوء وجدانه. (٢٣٧)

وفى مجال الزهد والتصوف الحقيقى - لا المشعوذ - برع ابن لنكك المجدد. (٢٣٨) ولم يعد شعر الزهد - فى عصر الرخاء العام - يغرق فى اليأس والقنوط والهرب، بل تحول إلى نوع من التصوف الفلسفى الإشراقى الذى يزيد وجدان الشعراء شاعرية ورهافة. كما لم يعد موجها لاستجاشة العوام ضد السلطان وعسكره، بقدر ما غاص فى أعماق النفس وأغوار الكون يسبح بحمد الخلاق الأعظم. (٢٣٩)

من المظاهر الدالة أيضا على تطور الشعر فى عصر الصحوة، تحرر الشعراء من النزعات الطائفية والنوازع الإقليمية والسخائم العنصرية، وأصبح الشعراء - شأنهم شأن العلماء والتجار - يجوبون العالم الإسلامى من مشرقه إلى مغربه يحملون رسالة الشعر الإنسانية. فها هو الشاعر أبو نصر المالكى يرحل من بغداد إلى القاهرة ويشيد بمآثر الفاطميين. (٢٤٠) ولم يفرق هؤلاء بين شاعر سنى وآخر شيعى، بقدر ما عولوا على فتح أبوابهم للشاعر المجيد. (٢٤١) كما هاجر شعراء من مصر إلى بغداد مثل جعفر بن أبى زيد. ولما لم يطب له المقام عاد إلى مصر منوها بفضلها. يقول:

وما قصدنا بغداد شوقا لأهلها
ولا خفيت مذ قط أبصارنا عنها
ولا أننا اخترنا على مصر بلدة
سواها ، ولكنى المقادير ساقتنا (٢٤٢)

وقصة هجرة الشاعر ابن هانئ من الأندلس إلى المغرب فى ظل الفاطميين معروفة، لا تحتاج إلى بيان.

قصارى القول - إن نغمة الشعر السياسى والمذهبى الحادة قد خفت وتقلصت نتيجة ما أتاحته ليبرالية الصحوة من تسامح.

أما شعر العوام، فقد جرى الاعتراف به فى عصر الصحوة، وقرظة الأدباء والنقاد من أمثال ابن سناء الملك، بعد أن كان مذموما ملعونا فى العصر السابق. (٢٤٣) كما تطورت أغراضه ومراميه، فمال إلى الفكاهة والظرف والسخرية، وحمل معجم الكثير من ألفاظ العوام. يظهر ذلك فى قول الشاعر ابن الحجاج:

ترانى ساكنا حانوت عطر
فإن أنشدت ثار لك الكنيف (٢٤٤)

بديهى أن يسود شعر «الصحوة» سائر ديار الإسلام.

ففى مصر الفاطمية، اهتم الفاطميون العرب بالشعر والشعراء، وأسس الوزير المستنير يعقوب بن كلس «خطة» للاحتفاء بهم. (٢٤٥) لذلك أصبحت القاهرة كعبة للشعراء يغدون إليها من المشرق والمغرب. كما أنجبت مصر - فى ظل الفاطميين - أكثر من مائة شاعر، بعد أن كانت عاقرا زمن الطولونيين والإخشيديين. من أشهر

هؤلاء الشعراء «ابن الرفغمق» الذى مال شعره إلى الغبطة والفرح والحبور، خصوصا فيما أبدع من شعر وجدانى عبر عن خلجات نفسه. (٢٤٦) منهم أيضا «أبو الحسن بن الزبد» الذى كرس معظم أشعاره فى خدمة الدعوة الفاطمية. (٢٤٧) هذا فضلا عن الشعراء الوافدين من بغداد والمغرب والأندلس وغيرها.

وفى بلاد المغرب، برز الكثيرون من الشعراء المغاربة إبان الوجود الفاطمى فى المغرب، كذا زمن بنى زيرى الصنهاجيين، من أشهرهم تميم بن المعز بن باديس والحسن بن رشيق. (٢٤٨) وبرع الشعراء المغاربة فى الوصف، منهم «ابن عامر الفزازى» الذى وصف روضة من الرياض فقال فيها:

وروضة تكسو أديم الأرض
وشيا بديعا من بنات بَضٍّ
منها على الأرواح قاضى يقضى
بياض بعض واحمرار بعض(٢٤٩)

أما عن الشعر فى الأندلس، فقد غفا الاتجاه التقليدى، واستيقظ المجددون. يقول الزبيدى: (٢٥٠) «إن الشاعر الرياحى نظم قصيدة رثاء على مذاهب العرب، وخرج فيها عن مذاهب المحدثين، فلم يرضها العامة».

يشى هذا النص المختصر بدلالات غاية فى التعبير عن مجريات الشعر فى الأندلس فى عصر الصحوة، بحيث توضح فى جلاء أن الاتجاه التقليدى فقد قاعدته وصلاحيته التى كانت له فى العصر السابق. كذا بروز دور العامة كمتذوقين للشعر وناقدين له فى الوقت ذاته.

لم يختف الاتجاه التقليدى تماما بطبيعة الحال إنما ظل موجودا وجودا شاحبا، خصوصا عند شعراء الأرستقراطية من أمثال الرياحى هذا، فضلا عن بعض الشعراء من الأسرة الأموية الحاكمة مكمروان بن عبد الرحمن الناصر (ت ٤٠٠هـ) وغيره. (٢٥١)

أما التيار المحدث المجدد، فقد ساد ساحة الشعر عن جدارة، «لبقاء دواعى نموه وازدهاره»، (٢٥٢) المتمثلة فى الصحوة البورجوازية الثانية. لذلك عبر شعراء البورجوازية عن واقع «الحياة الاجتماعية فى جانبيها اللاهى والجاد». (٢٥٣)

فقد حل الشعر العذرى محل الغزل الفاحش، وأصبح الغزل مشبعا بالعاطفة وعمق الشعور ونبل الإحساس وسمو الروح، من مثل قول ابن فرج:

وطائعة الوصال عدوت عنها
وما الشيطان فيها بالمطاع

وبلغ الشعر العذرى العفيف ذروته عند الشاعر ابن زيدون الذى شبه البعض شعره بغزل مسلمة بن الوليد والعباس الأحنف. (٢٥٤)

من مظاهر تأثيرات النهضة الفكرية العامة أيضا، ظهور مصطلحات العلوم فى لغة الشعراء، كما أوضحنا سلفا.

أما الشعر السياسى، فلم يعد موجها ضد السلطان القائم، بقدر ما عكس الصراع الخفى بين القوى الثلاث الكبرى فى ذلك العصر، وهى الخلافة العباسية والخلافة الفاطمية والخلافة الأموية فى الأندلس. فالشاعر الأندلسى ابن هانئ هجر بلاده ورحل إلى الدولة الفاطمية فى المغرب وندد بخصومها من العباسيين. يقول بصدد تشيعه:

لى صارم هوى شيعى كحامله
يكاد يسبق كراتى إلى البطل(٢٥٥)

ويقول منددا ببنى العباس:

تقول بنو العباس هل فتحت مصر؟
فقل لبنى العباس قد قضى الأمر

وقد جاوز الإسكندرية جوهر
تطالعه البشرى ويقدمه النصر
ويقول شاعر آخر معلقا على ضعف الخلافة الأموية بالأندلس:
أبنى أمية أين أقمار الدجى
فيكم وأين نجومها والكواكب؟(٢٥٦)
من مظاهر التجديد في الشعر الأندلسي - في عصر الصحوة - الاهتمام بالمعنى، وشيوع روح السخرية، واتضاح حرارة العاطفة، وخلع حياة الإنسان على الطبيعة، والميل الأسلوب القصصي، ووضوح اللغة، وعدم الاحتفال بالصنعة. عبر عن ذلك الشاعر «الرمادى» فى جلاء، ومن شعره بالغ الدلالة على صدق ما نذهب، قوله:
ولو أنني أهملت عيني جلالة
وخوفا على خديك من لحظاتي
ولو أنني أهملت عيني بأمر ترى
سناك لحالت دونها عبراتي(٢٥٧)
من معطيات عصر الصحوة أيضا اهتمام الشعراء بالعوام واستخدام لغتهم في أشعارهم حتى لو كانت غير عربية، كلغة «الرومانس». يظهر ذلك بوضوح في شعر ابن دراج القسطلي (ت ٤٢١هـ)،(٢٥٨) الذى يمتاز شعره - بوجه عام - بتجاوز الحس الخارجي والتغلغل في أعماق النفس، فضلا عن عمق المعانى نتيجة ثقافته الواسعة.(٢٥٩)
ووصلت هذه الظاهرة - التعمق فى مكنونات النفس وعمق المعانى - ذروتها عند ابن حزم (ت ٤٥٦هـ) - الذى نعتناه سلفا بفرويد عصره - فقد عكس شعره عمق وعرض ثقافته الفقهية واللغوية والنثرية. ولا غرو، فقد زخر بالعواطف الجياشة والوجدانية الشفيفة،(٢٦٠) والتحليل الدقيق لخبايا ومكنونات النفس الإنسانية(٢٦١)

أما عن وصف الطبيعة، فقد بلغ المنتهى عند «ابن شهيد» (ت ٣٨٢هـ)، إذ زاوج بينها وبين نوازع النفس البشرية فى شعره بطريقة جد مبتكرة، وبأسلوب حوارى، فى لغة سهلة، وبساطة فى التركيب، وتناغم فى الموسيقى. تأمل قوله:
سهر الحيا برياضها
فأسألها والنور نائم
حتى غدت زهراتها
كالغيد باللجج القوائم(٢٦٢)
وفى عصر ملوك الطوائف، ازدهر الشعر بعامة، خصوصا أن معظم هؤلاء الأمراء كانوا شعراء مطبوعين.(٢٦٣) ويعلل بعض الدارسين هذا الازدهار بالتحرر من القيود الدينية والإقبال على الحياة بطريقة «أبيقورية».(٢٦٤) ومن أشهر شعراء هذا العصر أمراء بنى عباد وبنى الأفطس وبنى صمادح. ويجمع شعر المعتمد بن عباد بين العشق الماجن والأسى، والفروسية.(٢٦٥)
كما تألق شعر العوام خصوصا على يد «ابن قزمان» الذى دبج ديوانا باللهجة الشعبية. وينضح شعره بالأسى والجلد والمثابرة(٢٦٦) فى عصر مار بالفتن والصراعات بين ملوك الطوائف وبدا سقوطهم فى الأفق وشيكا.
هكذا عبر الشعر فى كبوته ونهضته عن معطيات عصر شهد ردة إقطاعية تلتها صحوة بورجوازية.

***

هـ - النقد الأدبى

كما كان الإبداع النثرى والشعرى متأثرين بمعطيات السوسيولوجيا، كذلك كان النقد الأدبى.

ففي قرن الإقطاعية المرتجعة، تخلف النقد عما كان خلال قرن الصحوة البورجوازية الأولى التي أنجبت نقادا كبارا من أمثال ابن قتيبة، الذي رأيناه يقف موقفا وسطا بين القديم والمحدث.

لقد كرس نقاد قرن الإقطاعية القديم كمعيار نقدي، فأصبح الأنموذج الجاهلي مثلا أعلى تقاس عليه جودة المبدع من عدمها.

أما في قرن الصحوة البورجوازية الثانية، فقد ترسخ النقد الأدبي كعلم يؤلف فيه بعد أن كان محض آراء ثاوية في كتب الأدب. وأصبح المحدث والمبتكر أنموذجا ومثلا أعلى.

ولعل هذا يصحح آراء بعض الدارسين المتحاملين على الثقافة العربية، حين زعموا أن التراث النقدي العربي كان متخلفا لا لشيء إلا «لأن العرب أقل الأمم نقدا وتمحيصا». (٢٦٧)

وإذا كان هذا الحكم الجائر قد أورده صاحبه بشكل عابر، فالأخطأ والأخطر هو تصدي مفكر عربي مرموق لتنظيره في عدة مؤلفات، استنادا إلى مناهج عصرية. أعني مقولة محمد عابد الجابري(٢٦٨) بأن «النموذج الجاهلي الأعرابي كان سلطة مرجعية قهرية في ميدان المعاني وفي ميدان القوالب»، سواء في الشعر أو اللغة أو النحو أو البلاغة. قد يصدق هذا الحكم على العصور التي سادتها الإقطاعية، لكن صاحبه أطلقه على «النتاج الشعري والذوق الأدبي على مر العصور». (٢٦٩) بل إنه يعممه على الفكر العربي كله وفي سائر العصور. يقول: «القانون الذي حكم ويحكم تطور الأدب العربي، بل الفكر العربي كله منذ عصر التدين إلى اليوم.. هو عالم الأعرابي الحسي اللاتاريخي، الذي لا تجد فيه عمقا في تفكير ولا إمعانا وفلسفة في تعبير». (٢٧٠)

هذا الحكم الجائر والمتسرع هو الذي يفتقر حقا إلى التاريخية. ومن أين لصاحبه الإلمام بتاريخ عربي إسلامي - زاخر بالمشكلات - ينيف على أكثر من خمسة عشر قرنا؟ وأي تاريخ يتحدث عن «علم نقد أدبي» عربي في عصر التدوين؟

لم يكن هذا الحكم الذي فلسفه صاحبه في أربع مجلدات تدور حول سيطرة «عقل بياني وعرضاني» على كل النتاج الفكري والإبداع الأدبي العربي - وهو من المستحيل إحصاؤه - إلا «سطوا» على آراء استشراقية فندها من قبل مستشرقون منصفون. أمسك الجابري بتلابيب هذا الحكم «الميت» محاولا إحياءه وتبريره بمناهج غربية عصرية - على الرغم من إصراره على عدم التأثر بدراسات السابقين والمعاصرين - عاجزة أصلا عن إطلاق الأحكام بحكم طبيعتها التحليلية التفكيكية، وليس الاستقرائية التركيبية. (٢٧١)

لذلك لم نبالغ حين حكمنا على أطروحات الجابري بأنها محض «استشراق عربي جديد».

لنترك الجدل حول تلك الإشكالية ونمضي في رصد نشأة وتطور النقد الأدبي في ضوء المعطيات السوسيو-ثقافية لعصر الإزدهار.

سبق وعالجنا- في الجزء الأول من المشروع تلك النشأة إبان عصر الصحوة البورجوازية الأولى. وسنحاول الآن إلقاء بعض الأضواء التي توضح النقد الأدبي خلال عصر الإقطاعية المرتجعة، وعصر الصحوة البورجوازية الثانية.

يرى بعض الدارسين أن الجذور الأولى تمتد إلى عصر تأسيس العلوم، وذلك من خلال الاهتمام ببيان إعجاز القرآن(٢٧٢) ونرى أنه لو صح ذلك فقد كان هذا الاهتمام واختلاف الرؤى في بيان هذا الإعجاز لم يخل من مؤثرات سوسيو- ثقافية، وربما سياسية؛ كما سنوضح في حينه.

وإن كان من الثابت أن الإرهاصات الأولى في

مجال النقد الأدبى ارتبطت بشخص عبد الحميد الكاتب(ت١٣٢هـ) الذى صنف رسالة فى البلاغة اعتبرها القلقشندى(٢٧٣) تمثل أصل النقد الفنى للنثر، وعلى غراره نهج البلاغيون الدارسون لبيان القرآن. وإن تحفظ البعض فلم يجدوا فى تلك الرسالة أدنى نصيب من جوانب النقد الفنى والأسلوبى(٢٧٤).

أسهم المعتزلة بدور هام فى تأسيس النقد الأدبى. إذ صنف بشر بن المعتمد (ت٢١٠هـ) صحيفة- نجد فقرات منها عند الجاحظ وابن رشيق- تشى بآراء نقدية حول العلاقة بين اللفظ والمعنى، وعلاقتهما بالموضوع والمتلقى (٢٧٥). لذلك كانت هذه الصحيفة بالغة الأهمية فى تاريخ الحركة النقدية؛ «فهى النواة التى بنى على مباحثها الكثير من مباحث النقد فيما بعد»(٢٧٦)

كان الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) المعتزلى أيضاً أبرز من تأثر بهذه الصحيفة ؛ حيث تقدم بالنقد الأدبى خطوة أخرى حين حدد الأجناس الأدبية وفصل بين موضوعاتها وبين أسرار جمالها ، وحدد رسالتها فى "الامتاع والإقناع" ، فضلا عن أراء سديدة فى الفصاحة والبيان والبلاغة (٢٧٧) .

هذه الآراء أودعها الجاحظ كتابه "البيان والتبيين" ، وهى تعد فى نظر بعض الدارسين "موضع اهتمام النقاد قديماً وحديثا" (٢٧٨) ومعلوم أن اهتمام الجاحظ فى نقده باللفظ (٢٧٩) كان ضمنيا يشير إلى المعنى : "لأنه إذا لم يكن نص لم يكن بيان ، فالألفاظ دون معنى تبقى مهملة لا توصف بالفصاحة ولا بالبيان ، تماما مثلما أن المعانى بدون ألفاظ تعبر عنها تبقى محجوبة مكنونة" (٢٨٠).

ويلاحظ أن النقد الاعتزالى كان موجها لتكوين خطباء للممذهب (٢٨١) بهدف إعدادهم للحوار والجدل مع خصومهم من المذاهب الأخرى . لقد وجه إذن "الغاية بيداغوغية بيانية تضع السامع وأحواله النفسية موضع الأعتبار الكامل". (٢٨٢)

ومع ذلك ، لم تكن تلك الغاية عند النقد المعتزلى مرتبطة أساساً بخدمة النص القرآني، ولا تعطى مسوغا لبعض الدارسين للحكم بعدم وجود بلاغة تنطلق من دراسة البلاغة فى حد ذاتها (٢٨٣). فمعلوم أن المعتزلة رغم تناولهم قضايا لا هويته إلا أنها فى التحليل الأخير ، تعبر عن مضامين سوسيو – سياسية ، كما أثبتنا فى دراسة سابقة (٢٨٤).

وتلك حقيقة اعترف بها هؤلاء الدارسون أنفسهم .(٢٨٥) وأياما كان الأمر بالنسبة للغايات والأهداف، فالثابت أن النقد الاعتزالى أسهم أكثر من غيره فى إبراز خصوصية البيان العربى – لا القرآن فحسب – وتحليل أساليبه وضبط مستنداته (٢٨٦).

ويعد ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) المخضرم – الذى عاش أواخر الصحوة البرجوازية الأولى ، وأوائل قرن الإقطاعية المرتجعة – أول من عمق موضوع النقد الأدبى . ففى كتابه "الشعر والشعراء" طرح معيارا لا بأس به فى تقويم الشعر هو التعويل على الجودة فى حد ذاتها دون نظر إلى كون العمل الأدبى تقليديا أو محدثا . يقول:

"... ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين

الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره .. بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين وأعطيت ملاحظه ، ووفرت عليه حقه .. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائلة، ويرذل الشعر الرمين، ولا عيب له إلا أنه قيل في زمانه".

وبغض النظر عن "عدل" هذا الميزان المعول على الجودة ، نرى أن منظور ابن قتيبة الوسطى هذا ينسجم انسجاما مذهلا مع معطيات عصرين متناقضين عاش إبانهما. نرى أيضاً أن عدم رفضه للمحدث إبان بواكير عصر الإقطاعية ، يعني استمرارية تأثير المعطيات السوسيو - فكرية التي أفرزها عصر الصحوة الأولى السابق . كما أن تعويله على معيار "الجودة" ينسجم مع ما عرف عنه من علم في اللغة والنحو والشرع ، فضلا عن استقلاله الفكرى وجرأته في قول ما يرى أنه الحق (٢٨٧).

ولا غرو ، فهو أول من تجرأ على النقد الشعرى ، فألف فيه ، كما نقد النثر الأدبي في أيامه "وأصلح ما كان يقع فيه الكتاب من الخطأ أوالوهم في معاني الألفاظ أو الاشتقاقات أو التراكيب"(٢٨٨).

أما عن تأثيرات عصر الإقطاعية في نقده ، فتبدو بوضوح في توجيهه لفرض تعليمي إنصب على نقد طبقة الكتاب الوصوليين الجهلة الذين تقلدوا المناصب دون علم أو ثقافة ، كذا في تحذيراته من الفلسفة والعلوم الأجنبية التي تبعد من يستغرق فيها عن لغة القرآن (٢٨٩).

وتفسر إيجابيات نقده في ميله إلى تقدير قيمة العقل - ولا غرو فهوشيعي - وحض إلى تجنب التقليد، ونصحه بمراعاة السهولة والوضوح في الأسلوب وعدم الإتيان بغرائب الألفاظ. (٢٩٠).

من تأثيرات الإقطاعية أيضاً، إنصباب النقد الأدبي على كتابة الرسائل الديوانية ، وهو ما أهتم أبو اليسر إبراهيم بن محمد بن المدبر (ت. ٢٧ هـ) وزير الخليفة المعتمد - إذ ألف "الرسالة العذراء" لهذا السبب . وقد جمع فيها آراءه في النقد التوجيهي سواء في الأسلوب أو المعنى (٢٩١) . وليس أدل على نصيحته من حماسه لإجادة اللفظ على حساب المعنى (٢٩٢).

أما أبو العباس المبرد (ت ٢٨٥هـ) الذى عرفناه نحويا تقليديا عاصر النحوى المشهور ثعلب وكان من محاوريه ، فقد ألف رسالة في النقد الأدبي عبارة عن إجابات لأسئلة قدمت إليه حول الشعر والنثر ، يقول أحد الدارسين(٢٩٣) أنه أختذى فيها حذو ابن قتيبة، وإن أفضت به تقليديته إلى الإنقاص من قدر المحدث لحساب القديم.

وإذا كان قدامه بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) أول من أفرد للنقد الأدبي مؤلفا مستقلا في كتابيه "نقد الشعر" . "والبيان" في نقد النثر. فقد حكم عليه بعض الباحثين بأنه "ردئ الأسلوب" (٢٩٤) ونعتقد أنه محق في حكمه ، إذ برغم ما جمع في كتابه "البيان" من كل ما يتعلق بالكتابة الديوانية في أنواعها وصورها ومراتبها وصيغها

ومعانيها ، فإنه كتاب تعليمي في النهاية ، دون تقديم جديد من آراء نقدية ذات بال ، اللهم إلا ما تناثر في الكتاب من بعض العبارات النقدية وردت لماما في ثنايا توجيهاته ونصائحه للكتاب (٢٩٥).

أما ابن دستورية (ت ٣٤٧ هـ) فقد تطور بالنقد الأدبي خطوة ، حين خرج على منهج ابن قتيبة - رغم كونه من تلامذته - واختط منهجا خاصا به وإن كان غامضا.

هذا فضلا عن تكريس نقده لا لشريحة الكتاب وحدهم ، بل للخاصة والعامة على السواء، وأخيراً في اهتمامه ببحث الدقائق وأكثرها إشكالاً ومحاولة وضع ضوابط تحكمها(٢٩٦). ولعل تلك الخطوة المتطورة تعزى إلى كونه عاش في زمن بدأت تظهر فيه إرهاصات معطيان عصر الصحوة البورجوازية الثانية.

ويعزو بعض الدارسين ذلك إلى مؤثرات أجنبية عملت عملها في نتاج النقاد من المعتزلة ، وإن خالف البعض ذلك فقال بأن هذا التطور كان داخليا من خلال التراكم في ميدان النقد الأدبي نفسه (٢٩٧) وأياما كان الأمر فنحن لا نرى ثمة تناقض بين الرأيين، إذ عبرا في النهاية عن معطيات سوسيو - ثقافية واحدة.

تلك صورة عامة عن صيرورة وسيرورة النقد الأدبي في عصر الإقطاعية المرتجعة ، حصادها هو غلبة التقليد والنصية على حساب التجديد والأبتكار ، وما حدث من تجديد وابتكار كان وجوده شاحبا ومرتبطا بنقاد مخضرمين عاصروا أواخر عصر الصحوة البرجوازية الأولى وأوائ سني عصر الإقطاعية ، أو عاصروا أواخر عصر الإقطاعية واوائل عصر الثورة البورجوازية الثانية . لكن "تبقى الغلبة بوجه عام خلال قرن الإقطاعية للاتجاه التقليدي الإتباعي".(٢٩٨).

بديهي أن يفض الأشتباك بين الاتجاهين إبان قرن الصحوة البورجوازية الثانية . إذ استهل هذا القرن بإثارة مسألة القديمة والمحدث في النقد الأدبي على يد الصولي (ت ٣٣٥ هـ) لقد حسم القول لصالح المحدث ، وبرهن على أن خصوم هذا الاتجاه" كانوا مدعين مقلدين لا دليل لهم ولا حجة". (٢٩٩). وعنده أن الأوائل ليس لهم إلا فضل السبق . أما المحدثون، فقد صنفهم صنفين، صنف يتابع المتقدمين ويقلدهم ، ويحمد لهم المعاني المبتكرة التي يتابعونها عند المتقدمين ، وصنف ابتكر معاني جديدة لم يعرفها القدماء ويرجع هذا الاختلاف إلى الوسط الاجتماعي الذي عاش فيه هؤلاء وأولئك . وينحاز الصولي للمبدعين المبتكرين الذين عاشوا في مجتمع مدني استخدموا معجمه وتحاشوا الألفاظ البدوية القديمة .

كما التمس العذر لغيرهم من الصنف الأول لا لشيء إلا أنهم عبروا عن واقع مجتمعاتهم . لقد استنتج الصولي بذلك معيارا عادلا لتقييم الإبداع الأدبي هو صدق التعبير والالتزام بمعطيات العصر (٣٠٠).

من معطيات عصر الصحوة

البورجوازية الثانية أيضاً، استقلالية النقد الأدبى وإفراز مصنفات خاصة به . هذا هو ما ميز أبو هلال العسكرى (ت ٣٩٥ هـ) عن الصولى، إذ آلف كتاب "الصناعتين" فى النثر والشعر . وقد اشتهر فى نقده بالصرامة ، إذ لم يأبه لشهرة المبدع ورواج إبداعه قدر اهتمامه بالإبداع نفسه ، معنى ومبنى ، لذلك كان شديد القوة على المتبنى الذى بهر جمهور عصره . لقد تقدم لذلك بالنقد الأدبى خطوة كبرى (٣٠١) حيث قعد البلاغة والفصاحة وقنن لها ، وميز وفق هذه القواعد بين الكلام البليغ والردئ . كما تحدث عن النظم وعوامل جودته وعوامل رداءاته، وأفرد مباحث أسلوبية فى البديع والسجع والازدواج وغيرها.

وبرغم خلطه بين البلاغة والنقد "فهو إلى النقد الأسلوبى أقرب" (٣٠٢) ولاغرو فقد صار كتابه من أهم مصادر النقد الأدبى عند القدماء والمحدثين ، لما أنطوى عليه من تقسيمات وتصنيفات وتقنينات وتعريفات ، تفيد النقاد فى تقديم مقاييس يعتمدونها فى الحكم على النتاج الأدبى وتقييم مبدعيه (٢٠٣). بحيث لم يبالغ أحد الدارسين الثقاة حين قالوا بموقف نقدى للعسكرى يجعله عن جدارة واستحقاق "يوضع فى مصاف كبار النقاد والبلاغيين" (٣٠٤)

يستطيع الناقد المقتدر أن يتلمس الكثير من إيجابيات العسكرى فى اتجاه الرمانى (ت ٣٨٤ هـ) النقدى ، برغم كونه بلاغيا أكثر منه ناقدا . إذ انطوت آراؤه فى البلاغة على معايير نقدية ، كتعريف البلاغة بأنها "ايصال المعنى إلى القلب فى أحسن صورة من اللفظ" (٣٠٥) بل توصل إلى حقائق مهمة تبدو كما لو كانت لنقاد محدثين"

كقوله بأن "سر الجمال يكمن فى الغموض الذى يطلق للنفس العنان، فتذهب فى الحدس كل مذهب، وترتاد آفاق المعانى التى يحكمها التعبير (٣٠٦). وهو يرى فى السجع عيب "لأنه تكلف من غير الوجه الذى توجبه الحكمة". قصارى القول إن البلاغة عنده "هى مطابقة الكلام على مقتضى الحال" (٣٠٧) حقاً لكأن تلك الأحكام من بنات أفكار ناقد محدث.

وبفضل ابن وهب (ت أواخر القرن الرابع الهجري) طفر النقد الأدبى طفرة كبري.

إذ عبر كتابه "البرهان فى وجوه البيان" عن رقى النقد الأدبى حين انتقد آراء الجاحظ ومنهجه النقدى نقدا مقنعا ، فكتاب "البيان والتبين" – على شموخه – فى نظره "لم يأت الجاحظ فيه بوظائف البيان ولا اتى على أقسامه فى اللسان" (٣٠٨). وعماد منهج ابن وهب النقدى هو التعويل على العقل أولاً وأخيراً (٣٠٩) ولا غرو فقد تحدثت فى نقده عن القياس وتعريفه ومقدماته ونتائجه . والحد والوصف والاسم ، والبحث والسؤال والخبر كما تحدث عن اليقين والحق، وعن البيان الظاهر والبيان الباطن، كما تحدث عن الخواص الأسلوبية من تشبيه واستعارة ورمز .. إلخ ثم عرض لأقسام الكلام من شعر ونثر وعن

البلاغة فى كل منهما.

وتم آراؤه عن اطلاعه على كتابات أرسطو التى وظفها فى تقديم تنظير لغوى متكامل مفيدا فى ذلك من عمق وتفكير وثقافة موسوعية . لذلك لم يخطئ أحد الدارسين حين جزم بأن ابن وهب "يمثل التيار المنطقى الفلسفى فى النقد، حيث اعتمد على العقل واهتم بفرض القيود ووضع التحديدات والتقسيمات". ولم يخطئ آخر(٣١١) حين ذهب إلى أنه "وضع مشروع نظرية بيانية فى المعرفة". لكن لم يصب حين زعم أن هذا المشروع "مشروع بيانى محض يجمع بين البحث والأصول (الشافعى) والبحث البلاغى الذى طوره الجاحظ".(٣١٢) لا لشىء إلا لأن ابن وهب انتقد جميع سابقيه - وعلى رأسهم الجاحظ - واختط لنفسه نهجا جديدا.

وعند الجرجانى (ت ٣٩٢ هـ) نجد فى كتابه "الوساطة بين المتنبى وخصومه" حسما لمشكلة الصراع بين القديم والمحدث والانحياز الكامل للمحدث . لقد قدم أدلة مقنعة ذات أبعاد سيكولوجية وسوسيولوجية لفض هذا الاشتباك، فقد حكم على المتشبثين بالقديم بأنهم ضحايا ضغوط نفسية واجتماعية ، وليس عن قناعة عقلية.

لقد نظر إلى الشعر القديم باعتباره أنموذجا زائفا جرى الإلحاح عليه لا لشىء إلا لأنه قديم، بينما هو فى نظره معيب ومستتر ذل ومردود . وإنما جرى الانحياز إليه لميل فى النفس إلى تقديس الماضى، وهو أمر يحول دون رؤية حقائق الأمور ، ويحجب الحقيقة.

هذا فضلا عن وجود هامش بدوى ما فتىء يتغلغل داخل المجتمعات الحضرية (٣١٣).

ويمثل النقد الأدبى عند ابن رشيق القيروانى (ت ٤٥٦هـ) ذروة ازدهاره وهو أمر يتسق مع ذروة المد البورجوازى الذى عايشه. فكتابة "العمدة" موسوعة جمعت كل آراء سابقيه فى هذا الفن، برغم ذلك لم يأخذ بأى منها ، بل اختط لنفسه معيارا مستقلا . يقول: "وعولت فى أكثره على قريحة نفسى ونتيجة خاطرى خوف التكرار، إلا ما تعلق بالخبر والرواية". (٣١٤) لذلك مجده ابن خلدون حين قال: "إن كتاب العمدة هو الكتاب الذى انفرد بهذه الصناعة وأعطاها حقها ، ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده".

ومع ذلك فقد خاصمه وعارضه بعض معاصريه من أمثال ابن شرف القيروانى (ت ٤٦٠ هـ) فى كتابه "رسائل الانتقاد" (٣١٦) وهذا يعنى أن التيار التقليدى رغم هامشيته لم يزل موجودا ، وتبرير وجوده - فيما نرى - عدم اكتمال الصحوة البورجوازية وتحولها إلى ثورة.

وخير مثال على التواجد الشاحب للتيار التقليدي، نتلمسه عن الأمدى (ت ٣٧٠ هـ) يفهم ذلك من انحيازه لشعر البحترى وتفضيله على شعر المجدد أبى تمام . وحسبنا ما نورد دليلا على هشاشة تبريراته، حين يقول :"البحترى أعرابى الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل ..وأبو تمام شديد التكلف صاحب صنعة ، وشعره لا يشبه

أشعار الأوائل ولا على طريقتهم : لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعانى المولدة" (٣١٧).

ونحن فى غنى عن نسبة معيار تقديس الماضى وتقديس الإنتماء الأثنى ومحاربة المبتكر والجديد إلى معطيات النمط الإقطاعى.

صفوة القول - إن النقد الأدبى فى نشأته وصيرورته ، فى جذره ومده عبر تعبيراً واضحا عن معطيات سوسيو - ثقافية.

***

الهوامش

(١١٦) نفسه ، ص ٨٣.

(١١٧) أنيس المقدسى : المرجع السابق ، ص ١٧٤.

(١١٨) محمد رجب النجار : التراث القصصى فى الأدب العربى ص ٦٧٥.

(١١٩) أدم ميتز : المرجع السابق ، ط١ ص٤٢٣.

(١٢٠) محمد رجب النجار : المرجع السابق ص٦٧٨، ٦٧٩.

(١٢١) محمد رجب النجار : حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربي، ص ٤٥ الكويت ١٩٨١.

(١٢٢) روى أن كتابات الجاحظ انطوت على نصائح وارشادات وجهها إلى قطاع الطرق واللصوص. من أقواله فى هذا الصدد: "لا تسرقوا الجيران، واتقوا الحرم ، ولا تكونوا أكثر من شريك مناصف".

انظر : محمد رجب النجار: حكايات ، ص٤٨.

(١٢٣) كلودهاهن "المرجع السابق ، ص ٢٢٤.

(١٢٤) أدم ميتز: المرجع السابق ، ط ١ ص٤٢٢.

(١٢٥) نفسه ، ص ٤٢٣.

(١٢٦) يرى بعض الدارسين أن زعماء العوام أصبحوا رموزا فى الأدب الشعبى ، فأبن حمدى - لص بغداد الظريف - أصبح نموذجاً للفتى الشعبى حكيت حوله قصص فلكلورية فى العصور التالية.

انظر : محمد رجب النجار : خكايات ، ص ٦٣.

(١٢٧) آدم ميتز: المرجع الساق، ص ١، ص٤٢٦.

(١٢٨) محمد رجب البخار: التراث القصصي، ص ٣٦٤، ٣٦٥.

(١٢٩) أدم ميتز: المرجع السابق ، جـ٢ ، ص ١١١، ١١٢.

(١٣٠) أحمد أمين : المرجع السابق، جـ ١، ص ١٧٣.

(١٣١) شوقى ضيف: المرجع السابق ، ص٣٥١.

(١٣٢) أحمد أمين: المرجع السابق ، جـ ٣، ص ٢٠٧.

(١٣٣) بالنثيا: المرجع السابق ، ص ١٦٩-١٧٢.

(١٣٤) نفسه ، ص ١٨٠.

(١٣٥) شوقى ضيف: المرجع السابق ص ٣٢٠.

(١٣٦) أندرية ميكيل المرجع السابق ، ص٢١٢.

(١٣٧) نفسه، ص ٢١٣.

(١٣٨) شوقى ضيف : المرجع السابق ، ص٣١٩.
(١٣٩) ياقوت: معجم الأدباء ، جـ ١ ، ص ٣٣٩ ، الهند؟؟
(١٤٠) أنيس المقدسى: المرجع السابق، ص٢٨٢.
(١٤١) أدم ميتز: المرجع السابق، جـ١ ص ٤٣٠.
)١٤٢) شوقى ضيف: المرجع السابق، ص٢٣٦.
(١٤٣) أحمد أمين: المرجع السابق، جـ ٢، ص ٩٧.
(١٤٤) أدم ميتز: المرجع السابق، جـ ١، ص ٤٣٤.
(١٤٥) أحمد أمين : المرجع السابق، ص ١ ص ٢٣٧.
(١٤٦) الثعالبى: يتيمة الدهر جـ ٣، ص٢ دمشق ١٣٠٣ هـ.
(١٤٧) أنيس المقدس: المرجع السابق ص٢٤٩.
(١٤٨) الثعالب: المرجع السابق ، ص ٣، ص١٣٧.
(١٤٩) عن مزيد من المعلومات، راجع: أحمد أمين : المرجع السابق ، جـ١ ، ص ٢٥٢ومابعدها.
(١٥٠) نفسه، ص ٢٥٥.
(١٥١) شوقى ضيف: المرجع السابق، ٢١٥.
(١٥٢) أحمد أمين : المرجع السابق ص٢، ص ٩٩.
(١٥٣) أنيس المقدسى: المرجع السابق، ص ١٩٠.
(١٥٤) أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ص٢، ص ١٨، القاهرة ١٩٤٢.
(١٥٥) أحمد أمين: المرجع السابق، جـ ١، ص ٢٣٨.
(١٥٦) أدم ميتز: المرجع السابق، جـ ١، ص ٤٢٤.
(١٥٧) القلقشندي: صبح الأعشى ، جـ ١٤، ص ١١٠، القاهرة ١٩١٣ - ١٩١٨.
(١٥٨) نفسه، ص ١١١.
وإن كان بعض الدارسين يرجع تلك النشأة إلى زمن سابق.
راجع التفصيلات في:
أنيس المقدسى ، المرجع السابق ، ص ٣٦٠ وما بعدها.
(١٥٩) أنظر : الفخرى فى الأداب السلطانية، ص ١٣، القاهرة ١٤٣٠هـ.
(١٦٠) أنظر أنيس المقدس: المرجع السابق ، ص ٣٦٢.
(١٦١) أنظر : محمد رجب النجار: التراث القصصى ، ص ٣٢.
(١٦٢) إذهى عبارة " عن رسائل كل حروفها معجمة أو مهملة ، أو رسائل إذا قرئت من أخرها إلى أولها كانت جوابا، أو رسائل لا يوجد فيها حرف منفصل - كالراء والدال - أو رسائل كل سطورها مبدوءة بالميم - أو إذا قرئت بطريقة ما كانت مدحا، وبأخرى كانت ذما".
انظر : أحمد أمين: المرجع السابق، ص١، ص ٤٣٤.
(١٦٤) نفس المرجع والصفحة.
(١٦٥) محمد رجب النجار: أدب العيارين والشطار، ص ٤٦.
(١٦٦) شوقى ضيف: المرجع السابق، ص٢٤٨، ٢٤٩.
(١٦٧) أحمد أمين : المرجع السابق ، ص ٢، ص ١٠٠.
(١٦٨) أنظر : هنريش بيكر : تراث

الأوائل فى الشرق والغرب – دراسة فى كتاب عبد الرحمن بدوي: التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية ، ص ١٦.

(١٦٩) أحمد أمين : المرجع السابق ص ٢، ص ١٠٠.

(١٧٠) الثعالبى: يتيمة الدهر، جـ ٤ ، ص١٦٨.

(١٧١) يتيمة الدهر ، جـ ٤ ، ص ١٦٩.

(١٧٢) عن مزيد من المعلومات ، راجع: محمد رجب النجار: التراث القصصي، ص ٣٧٦ وما بعدها.

(١٧٣) مسكوية: تجارب الأمم، ص ١، مقدمة المحقق، ص٢٥.

(١٧٤) أدم ميتز: المرجع السابق – ص١، ص ٤٣٩.

(١٧٥) نفسه، ص ٤٥٠.

(١٧٦) نفسه، ص ٤٩٢.

(١٧٧) نفسه، ص ٤٤٤.

(١٧٨) شوقى ضيف: المرجع السابق، ص٢٧٣.

(١٧٩) نفسه، ص ٢٧٥.

(١٨٠) محمد رجب النجار: التراث القصصي...ص١٤٤.

(١٨١) نفسه ، ص ١٥٥.

(١٨٢) نفسه، ص ١٤٤.

(١٨٣) أدم ميتز: المرجع السابق، ص ١، ص ٤٥٠.

(١٨٤) نفسه ، ص ٤٥١.

(١٨٥) أحمد أمين: المرجع السابق ، ص ١ ، ص ٢٧٦.

(١٨٦) نفسه ، ص٢، ص ١٠١.

(١٨٧) حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٤٦٤.

(١٨٩) نفسه ، ص ٤٦٤.

(١٩٠) شوقى ضيف: المرجع السابق، ص ٣٦١.

(١٩١) بالنثيا: المرجع السابق، ص ١٧٢ -١٧٣.

(١٩٢) نفسه ص ١٨٠.

(١٩٣) أنظر : الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، ص ١ ، ١٦١.

(١٩٤) أنظر : يتيمية الدهر، ص٢ ، ص ٤٣.

(١٩٥) الذخيرة، ص ١، ص ٢٠٣.

(١٩٦) شوقى ضيق: المرجع السابق، ص ٣٢٣.

(١٩٧) عن مزيد من المعلومات ، راجع: أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٣، ص ٢١ ومابعدها.

(١٩٨) نفسه، ص ٢١٥ – ٢١٧.

(١٩٩) محمد أركون : تاريخية الفكر العربي، ص ٢٩.

(٢٠٠) وتفصيل تلك النصائح ، كما يلى:

"يا أبا عبادة، تخير الأوقات وأنت قليل الهموم صفو من الغموم، واعلم أن العامة فى الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه فى وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم. فإن أردت النسيب ، فاجعل اللفظ رقيقاً والمعنى رشيقاً ، وأكثر فيه من بيان الصبابة وتوجه الكآبة وقلق الأشواق ولوعة الفراق، وإذا أخذت فى مدح سيد، فأشهر مناقبه ، وأظهر مناسبة ، وابن معالمه وشرف مقامه ، **وتقاص المعانى وأحذر المجهول منها** ، وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الرزية . **وكن كأنك خياط يقطع**

الثياب على مقادير الأجسام..".
أنظر:
ابن رشيق: العمدة ، ص٢، ص ١١٤، ١١٥، بيروت ١٩٧٢.
باستبار هذا النص المهم، لا نجد لأيا في استبطان دلالاته المحافظة، ليس فقط في محاولة وضع طقوس ثابت للكتابة في فن ذي طبيعة لا تعترف بالطقوس والأنماط ، بل أيضاً في النهي عن المغامرة الشعرية التي هي ركيزة الإبداع ، وفي الحاجة على المبالغة في النسيب : تصوير لتزييف التلقائية والمصداقية . كذا في التركيز على المديح ، ما يشي برواج بضاعته في هذا العصر ، وأخيراً يفصح تحذيره من الألفاظ الرزية عن تداولها بين الشعراء في عصر انحط فيه الشعر.

(٢٠١) أنظر : ظهر الإسلام، ص ٢، ص ٩٥.

(٢٠٢) أنظر : أحمد هيكل : الأدب الأندلسي، ص ١٩٥، القاهرة ١٩٨٦.

(٢٠٣) أدم ميتز: المرجع السابق ، ص ١، ص ٤٨٤.

(٢٠٤) دي بور: المرجع السابق ، ص ١٣٢.

(٢٠٥) أدم ميتز: المرجع السابق، ص ١، ص ٤٨٥.

(٢٠٦) إبراهيم الدسوقي جاد الرب: شعر المغرب حتى خلافة المعز ، ص ١٤٠، القاهرة ١٩٩١.

(٢٠٧) نفسه ، ص ١٣٤.

(٢٠٨)أنظر: محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام ، ص١٤٢، بيروت ١٩٧٤.

(٢٠٩) أدم ميتز: المرجع السابق، جـ١، ص٤٦٢.

(٢١٠) أحمد أمين: المرجع السابق ، جـ ٢، ص ١٠٤.

(٢١١) أدم ميتز: المرجع السابق جـ١، ص٤٧٧، ٤٧٨.

(٢١٢) أحمد أمين : المرجع السابق ، جـ ٢، ص ١٠٢.

(٢١٣) أدم ميتز: المرجع السابق، جـ١ ، ص٤٦٤.

(٢١٤) نفسه: ص ٤٧٤.

(٢١٥) أحمد أمين : المرجع السابق، ص ١، ص ٢٦٩، ٢٧٠.

(٢١٦) نفسه ، ص ١٧١، ١٧٢.

(٢١٧) نفسه ، ص ٣٠٢.

(٢١٨) إبراهيم الدسوقي جاد الرب: المرجع السابق ، ص ١٤٠، ١٤٨.

(٢١٩) بالنثيا: المرجع السابق، ص ٤٢.

(٢٢٠) أحمد هيكل : المرجع السابق، ص٢١١.

(٢٢١) عن مزيد من المعلومات ، راجع: بالنثيا : المرجع السابق، ص ٤٣، ٤٤، ٤٥.

(٢٢٢) أحمد هيكل : المرجع السابق، ص٢١٢، ٢١٣.

(٢٢٣) أحمد أمين : المرجع السابق، ص ١ ص ٦٢، ٦٣.

(٢٢٤) بالنثيا: المرجع السابق ، ص ١٤٣، ١٥٣.

(٢٢٥) أنظر:
تاريخ العرب والشعوب الإسلامية ، ص٢٨٩.

(٢٢٦) ابن بسام: الذخيرة ، قسم ١، مجلد ٢، ص ٢.

(٢٢٧) المقدمة ، ص ٣٢٤.

(٢٢٨) أندرية ميكيل: المرجع السابق ،

ص ٢١٠.

(٢٢٩) أحمد أمين : المرجع السابق، ص٢، ص ١٠٢.

(٢٣٠) نفسه ، ص ١٠٣.

(٢٣١) أدم ميتز: المرجع السابق، جـ٢، ٤٢١.

(٢٣٢) نفسه ، ص ٤٥٩، ٤٦٠.

(٢٣٣) أحمد هيكل : المرجع السابق، ص ٢١٣.

(٢٣٤) نفسه ، ص ٢١٥.

(٢٣٥) أدم ميتز : المرجع السابق، جـ١ ، ص ٤٧٥، ٤٧٦.

(٢٣٦) أحمد أمين: المرجع السابق، جـ١، ص ١٠٧.

(٢٣٧) نفسه ، ص ٢٣٣.

(٢٣٨) نفسه ص ٢٣٥.

(٢٣٩) إبراهيم الدسوقى جاد الرب : المرجع السابق، ص ١٧٥.

(٢٤٠) ابن خلقان : وفيات الأعيان: جـ١، ص ٣٨٣.

(٢٤١) حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٤٤٤، ٤٤٥.

(٢٤٢) ابن خلكان: المرجع السابق، جـ٢، ص٥، القاهرة ١٣١٠هـ.

(٢٤٣) أحمد أمين : المرجع السابق، جـ٢، ص ١٠٦

(٢٤٤) أدم ميتز: المرجع السابق، ص ٤٨١١.

(٢٤٥) أحمد أمين: المرجع السابق، جـ١، ص ٢٠٥، ٢٠٩.

(٤٦٤) نفسه، ص ٢١١، ٢١٢.

(٤٧٤) حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٤٥١.

(٢٤٨) أحمد أمين: المرجع السابق، جـ١ ، ص ٣٠٤.

(٢٤٩) إبراهيم الدسوقى جاد الرب: المرجع السابق، ص ٢١٤.

(٢٥٠) الزبيدى : طبقات النحويين: ص ٢٩٩، القاهرة ١٩٥٤.

(٢٥١) بالنثيا: المرجع السابق ، ص ٧٢.

(٢٥٢) أحمد هيكل : المرجع السابق ، ص ٢٠٩.

(٢٥٣) نفسه ، ص ٢٢٠.

(٢٥٤) أحمد أمين : المرجع السابق، ص ٣، ص ١٥٧.

(٢٥٥) حسن إبراهيم حسن: المرجع السابق، ص ٤٤١.

(٢٥٦) أحمد هيكل : المرجع السابق ، ص ٢٨٠.

(٢٥٧) نفسه ، ص ٢٩٧.

(٢٥٨) محمد عبد الله عنان : دول الطوائف ، ص ٤٣.

(٢٥٩) أحمد هيكل: المرجع السابق، ص ٣٢٣.

(٢٦٠) أحمد أمين : المرجع السابق، جـ٣، ص ١٥٤.

(٢٦١) بالنثيا: المرجع السابق، ص ٧٤.

(٢٦٢) أحمد هيكل : المرجع السابق، ص ٣٧٢.

(٢٦٣) أحمد أمين: المرجع السابق، جـ٣، ص ١٧٠.

(٢٦٤) أنظر:

Nyki: Hispano - Arabic Poetry, P. 72, Baltimore, 1964

(٢٦٥) Ibid, P. 73.

(٢٦٦) أحمد أمين: المرجع السابق، جـ٣، ص ١٨٧.

(٢٦٧) أنظر:

جورجى زيدان: المرجع السابق، جـ٢،

ص ٥٥٠.
(٢٦٨) أنظر:
تكوين العقل العربي، ص ٩٢.
(٢٦٩) نفسه، ص ٩١.
(٢٧٠) نفسه ، ص ٩٣.
راجع ما قدمناه من نقد لتلك المناهج وأطروحات الجابري في دراسة عنوانها : "القطيعة الابيستمولوجية بين الشرق والغرب - حقيقة أم خرافه" في كتابنا:
فكرة التاريخ بين الإسلام والماركسية ، ص ٧٤ ومابعدها ، القاهرة ١٩٨٨.
(٢٧١) چورجى زيدان: المرجع السابق، ص ٤٧٩.
(٢٧٢) عن مزيد من المعلومات ، راجع :
محمد عابد الجابرى : بنية العقل العربى ، ص ٢١ ، بيروت ١٩٩١.
(٢٧٣) صبح الأعشى ص ١ ، جـ ٨٥، القاهرة ١٩١٣.
(٢٧٤) أنظر:
نبيل فالدرباج: نقد النثر فى تراث العرب النقدي، ص ٥٦، القاهرة ١٩٩٣.
(٢٧٥) الجاحظ: البيان والتبيين، ص١، ص ١٣٩.
(٢٧٦) نبيل خالد رباح: المرجع السابق ، ص ٦١.
(٢٧٧) أحمد مطلوب : البلاغة عند الجاحظ، ص ٦٦، ٦٧، بغداد ١٩٨٣.
(٢٧٨) نبيل خالد رباح: المرجع السابق ، ص ٦٥.
(٢٧٩) الجاحظ: البيان والتبيين، ص ١ ،ص ٧٥.
(٢٨٠) محمد عابد الجابرى: بنية العقل العربى ، ص ٢٨.
(٢٨١) الجاحظ: المرجع السابق، ص ٢٧٠.
(٢٨٢) محمد عابد الجابرى: المرجع السابق، ص ٢٥.
(٢٨٣) نفسه ، ص ١٤.
(٢٨٤) راجع:
محمود إسماعيل: الحركات السرية فى الإسلام، دراسة بعنوان "المعتزلة بين النظرة العقلى والعمل السياسى" ، ص٨٣ وما بعدها.
(٢٨٥) أنظر: محمد الجابري: المرجع السابق، ص ٢٥.
(٢٨٦) شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى النثر العربي، ص ١١٦، القصة ١٩٨٣.
(٢٨٧) چورچى زيدان: المرجع السابق، ص٤٩٧.
(٢٨٨) نفسه المرجع والصفحة.
(٢٨٩) نبيل خالد رباح: المرجع السابق، ص ٧٤.
(٢٩٠) نفسه ، ص ٧٧.
(٢٩١) نفسه ، ص ٦٩.
(٢٩٢) نفسه ، ص ٧٢.
(٢٩٣) أدونيس : المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٧٣، ١٧٤.
(٢٩٤) أحمد أمين : المرجع السابق، جـ ٢ ، ص ١٠٦.
(٢٩٥) نبيل خالد رباح: المرجع السابق، ص ٨٧.
(٢٩٦) نفسه، ص ٧٩.
(٢٩٧) محمد عابد الجابرى : بنية العقل العربي، ص ٣٢.
(٢٩٨) أدونيس: المرجع السابق، جـ ٢، ص١٧٦.
(٢٩٩) نفسه، ص ١٧٦.

(٣٠٠) الصومي: أخبار أبى تمام، ص ٦، ١٧، القاهرة ١٩٣٧.
(٣٠١) أحمد أمين : المرجع السابق ، جـ ٢، ١٠٥، ١٠٦.
(٣٠٢) شوقى ضيف: البلاغة، تطور وتاريخ ،ض ١٤٦، القاهرة ١٩٦٥.
(٣٠٣) نبيل خالد رباح : المرجع السابق، ص ٩٣، ٩٤.
(٣٠٤) شوقى ضيف المرجع السابق، ص ١٤٦.
(٣٠٥) نبيل خالد رباح : المرجع السابق، ص ٣٣.
(٣٠٦) نفسه ، ص ٣٣.
(٣٠٧) نفسه ، ص ٣٤، ٣٦.
(٣٠٨) ابن وهب : البرهان فى وجوه البيان ، ص ٥١ ، بغداد ١٩٦٧.
(٣٠٩) يبنى البيان عند ابن وهب على كليات أربع "بيان الأشياء بذواتها : وإن لم يتم بلغاتها ومن البيان الذى يحصل فى القلب عند إعمال الفكر واللب ومنه البيان الذى هو نطق اللسان ومنه البيان بالكتاب الذى يبلغ من بعد أو غاب".
نفس المصدر : ص ٥٩.
(٣١٠) نبيل خالد الرباح: المرجع السابق ، ص ٩١.
(٣١١) محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، ص ٣٧.
(٣١٢) نفس المرجع والصفحة.
(٣١٣) أدونيس : المرجع السابق، جـ ١، ص ١٠٢، ١٠٣.
(٣١٤) أنظر:
چورچى زيدان: المرجع السابق، جـ ٢، ص ٥٥٣.
(٣١٥) أنظر:
مقدمة ابن خلدون، ص ٤١٢.
(٣١٦) چورچى زيدان : المرجع السابق ، ص ٢، ٥٥٣.
(٣١٧) الأمدي: الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى، جـ ١ ، صح ٦، الوحدة ١٩٦١.

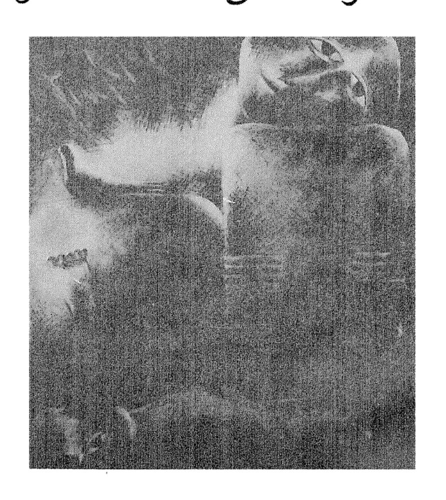
فى العدد القادم

تنشر "أدب ونقد" فى العدد القادم حوارا ضافيا مع المفكر العربى صادق جلال العظم. كما تعتذر للمبدعين عن ضيق مساحة الإبداع فى عددنا هذا. ونأمل تعويض ذلك فى الأعداد القادمة.

أدب ونقد

الديوان الصغير

مختارات من الفقه الأسود



اختيار وتقديم:

د. حسن طلب

تقــــــديم

تكشف هذه النصـــوص التى اخترناها من الكتب الصفراء الملقاة على الأرصفة فى كل مكان ، عن المصادر المباشرة والمرجعية الأولى لفقه الظلام الذى نراه يكسب أرضا جديدة كل يوم، فى وسائل الإعلام المختلفة من صحف وإذاعة وتليفزيون، وفى المؤسسات والهيئات الدينية ، وفى الجامعات ، فيبذر فى كل شبر من هذه الأرض الطيبة بذور التخلف والتعصب والإرهاب، يكفر الفن والفلسفة وينكر العلم ، ويصادر الكتب والأفلام ويحتقر المرأة إلى الحد الذى لا يراها فيه إلا مجرد حية أو شيطان، وقصارى ما تستطيعه هو أن يتهيئ للرجل متعته وتشبع شهوته.وفوق ذلك كله ينشر الخرافة والجهل ، فينسج بخياله المريض أقاصيص يرقى بها إلى مستوى الحقائق الدينية، حول الجن والشياطين، وحول الجنة والنار، مما لا يقبله عقل ولا يقره نظر سليم.

ولاشك فى أن بعض هذه النصوص يعتمد على الفهم المغلق المتزمت لبعض آيات القرآن الكريم، كما أن بعضها يعتمد على أحاديث موضوعة أو ضعيفة، فهم يبيحون العمل بالأحاديث الضعيفة فى الوعظ والزجر.

وليت الأمر وقف عن هذا الحد، فحينئذ سنستطيع أن نواجه هؤلاء الفقهاء بالدعوة إلى تأويل عقلانى مستنير للنص القرآنى بما يتفق وروح العصر ويخدم مصالح الناس السائرة، وكذلك بالدعوة إلى اتباع صحيح السنة دون الضعيف والموضوع من الأحاديث والأخبار، غير أننا سنكتشف أن الأمر أكبر من ذلك بكثير، فزواج ابنة تسع سنوات يستند إلى زواج الرسول من عائشة فى هذه السن، والآيات التى ذكرت الجن فى القرآن كثيرةخلاف سورة الجن نفسها.

إن الأمر هنا يبدو أخطر بكثير من مجرد التنبيه على رد تأويل فاسد بآخر سليم، أو من مجرد تصحيح حديث أو خبر موضوع من السنة بآخر

متواتر أو متفق، عليه فهذا أو ذاك لا يعالج إلا مواضع جزئية من نسق كامل يطمس على عقولنا ويلفنا بسواده ويمضى بنا إلى هاوية التخلف والضياع.

إن المواجهة التى تفرض نفسها هنا بوضوح ، تبدأ من التمسك بالفصل بين الدنيا والدين، بين العمل والعبادة، بين العقل والإيمان، وأول خطوة فى هذا السبيل هى تنقية الدستور من المواد التى تهيئ لفقهاء الظلام سندا قانونيا يستمدون منه شرعية فتاواهم وأحكامهم ، ويدسون بإسمه أنوفهم فى كل صغيرة وكبيرة من دقائق حياتنا الخاصة، من ختان الأنثى صغيرة إلى أن يصحبوها وهى امرأة إلى سرير الزوجية، فيملوا عليها وعلى زوجها ما الذى يجب أن يفعلاه فى حركاتهما وسكناتهما، حتى لا يغافلهما الشيطان، فيقع على الزوجة وينجب منها ذرية مخنثة! إن وراء هذا الفقه الظلامى العتيد، بلاشك، خيالا منحرفا شاذا لا يعتد إلا بالخرافة ولا يقدس إلا الأوهام،ولايرى فى العلاقة بين الرجل والمرأة إلا ذلك الجانب الشهوانى الحيواني، الذى أغراه - وقد قاس الإنسان على الحيوان - أن يعكس الآية فيقيس الحيوان على الإنسان، ليطلع علينا من هذا القياس بنظرية مضحكة فى (زنا الحيوان)، ويعمم هذه النظرية فيرى أن البغل ابن زنا لأنه نتاج لقاء جنسى غير شرعى بين حمار وفرس! دون حتى أن ينتبه إلى النص القرآنى الذى ورد فيه: "والخيل والحمير والبغال لتركبوها، وزينة، ويخلق ما لا تعلمون"!

وحين يمد هذا الفقه المريض بصره إلى ما وراء هذه الحياة الدنيا أو ما بعدها، لا يجد خياله فى الجنة إلا الصورة المنفرة التى يختزلها إلى مجرد لحظة جنسية ممتدة إلى ما لا نهاية، حيث تلتقى فيها أيور لا تكل بأحراح لا تحفى)، فى قسمة يكون لكل رجل فيها من الحور والجواري، سبعون واحدة فى أقل الروايات تقديرا.

ألا ما أبعد هذا الخيال النهم المكبوت، عن خيال المصريين القدماء الذين لم يروا فى الجنة إلا مجرد حقل أخضر وارف كحقولهم التى حرثوها وزرعوها فى حياتهم، يرويها نهر هو نيل ثان لايزيد فى شىء عن نيلهم الذى عاشوا على ضفافه، وكل واحد منهم لا فى الجنة غير زوجته الأولى التى أحبها وأحبته أول مرة، أما هذا الخيال النهم المكبوت، فره يمنحنا فى الآخرة ما لا نطيق : نساء بلا عدد وشهوة بلا حد، لأنه باختصار يسلبنا فى الدنيا ما لا نستطيع أن نتخلى عنه بدون أن نتحول إى حيوانات حريتنا وعقولنا وإنسانيتنا التى كرمنا الله من أجلها.

هذا الخيال النهم المكبوت، هو الذى يحكمنا الآن، ولا فرق بين العطش إلى الدم عند الإهاربى الذى يحمل السلاح والعطش إلى السلطة عند من يحمى فقهاء الظلام فيظلمهم ليستظل بهم، والعطش إلى الجنس هو الذى يرمز إلى العطشين معا، ويفسرهما.

ح.ط

معزى الآخرة

قالوا: رويتم أن النبى قال :"استوصوا بالمعزى خيرا ، فإنه مال رقيق وهو من الجنة"، وقالوا : كيف يكون من الجنة، وهو عندنا يولد؟ وأن كان فى الجنة معزي، فينبغى أن يكون فيها بقر وإبل وحمير وخيل.

قال أبو محمد، ونحن نقول : إنه لم يرد أن هذه المعزى بأعيانها فى الجنة.

وكيف تكون فى الجنة وهى عندنا؟ وإنما أراد أن فى الجنة معزي، وقد خلق الله تعالى هذه فى الدنيا لها مثالا، وكذلك أيضاً الضأن والأبل والخيل.

ليس منها شيء، إلا ولها فى الجنة مثال. ،أنما تخلو الجنة من الخبائث، كالقرود والخنازير والعقارب والحيات، وإذا جاز أن يكون فى الجنة لحم جاز أن يكون فيها معزى وضأن ، وإذا جاز أن يكون فيها طير يؤكل، جاز أن يكون فيها نعم يؤكل، قال الله تعالى: "ولحم طير مما يشتهون".

ابن قيبة الدينورى (تأويل مختلف الحديث)٩/٢١٨

أمة الكلاب

قالوا : رويتم أن رسول الله قال : "لولا أن الكلاب أمة من الأمم لأمرت بقتلها ، ولكن اقتلوا منها كل أسود بهيم". وقال : "الأسود شيطان".

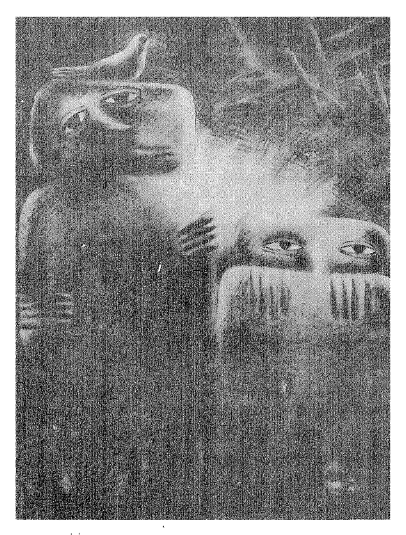
قالوا : فكأنه إنما قتلة لأنه أسود أو لأنه شيطان مع عفوه عن جماعة الكلاب لأنها أمة، وليس فى كونها أمة علة تمنع من القتل ولا توجبه ،

قالوا: ثم رويتم أنه عليه السلام أمر بقتل الكلاب حتى لم يبق بالمدينة كلب، فكيف قتلها وهى أمة؟، أولا يمنعه ذلك من قتلها؟ قالوا: وقد صارت العلة التى عفا عنها بها، هى العلة التى قتلها بها.

ابن قبية الدينورى (تأويل مختلف الحديث) ١٣٢

الشعر فاحشة

ومن أقوى ما يهيج الفاحشة ، إنشاء أشعار الذين فى قلوبهم مرض من العشق ومحبة الفواحش، ومقدماتها بالأصوات المطربة ، فإن المغنى إذا غنى بذلك حرك القلوب المريضة إلى محبة الفواحش، فعندما يهيج مرضه ، ويقوى بلاؤه ، وإن كان فى عافية من ذلك جعل فيه مرضا، كما قال بعض السلف : الغناء رقية الزنا، (ورقية الحية هى ما تستخرج الحية من جحرها، ورقية العين هى ما تستخرج به العافية) ورقية الزنا هو ما يدعو إلى الزنا ويخرج من الرجل الأمر القبيح والفعل الخبيث ، كما أن الخمر أم الخبائث، قال ابن مسعود "الغناء ينبت النفاق فى القلب كما ينبت الماء البقل". وقال تعالى لإيلبش : "واستفزز من استطعت منهم بصوتك واجلب عليهم



محمد كمال

بخيلك ورجلك وشاركهم فى الأموال والأولاد" واستفزازه إياهم بصوته يكون بالغناء كما قال السلف وبغيره من الأصوات . كالنياحة وغير ذلك..

ابن تيمية (تفسير سورة النور) - ٣٩

الرقص والتصفيق

أما الرقص والتصفيق بخفة ورعونة مشابهة لرعونة الإناث، فلا يفعلها إلا أرعن أو متصنع جاهل ، ويدل على جهالة فاعلها أن الشريعة لم ترد بها فى كتاب ولا سنة ، ولا فعل ذلك أحد من الأنبياء ولا معتبر من أتباع الأنبياء ، وإنما يفعله الجهلة السفهاء الذين التبست عليهم الحقائق بالأهواء وقد حرم بعض العلماء التصفيق على الرجال لقوله صلى الله عليه وسلم"

"إنما التصفيق للنساء"

ابن حجر المكى (كف الرعاع) - ٧٣

معجزة!

من آياته صلى الله عليه وسلم: أن رجلا كان فى غنمه يرعاها فأغفلها ساعة من نهاره، فخاتلة ذئب فأخذ منها شاة، فأقبل يتلهف، فطرح الذئب الشاة ثم كلمه بكلام فصحيح فقال: ويحك، لم تمنعنى رزقا رزقنيه الله تعالي؟! فجعل الرجل يصفق بيديه ويقول: تالله ما رأيت كاليوم ذئبا يتكلم! فقال الذئب: أنتم عجب وفى شأنكم عبرة، هذا محمد يدعو إلى الحق ببطن مكة وأنتم لاهون عنه، فهدى الرجل لرشده، وأقبل حتى أسلم، وحدث القوم بقصته، وبقى لعقبه شرف يفخرون به على العرب ويقول مفتخرهم: أنا ابن مكلم الذئب.

الماوردى (إعلام النبوة) - ٩٤

غش

من ابتاع أمة على أنها بكر ، فزعم أنه لم يجدها بكرا، نظر النساء إليها، فإن قلن: افتضاضها لمثل ما قبضها المشتري، فهى منه وليس يخفى أثرها، وإن قلن : هو شيء قديم قبل التبايع ، ردها ، ولا يمين فى ذلك ، إنما يقطع فى هذا النساء ، وفى سماع أشهب وابن نافع عن مالك: إن قلن هو قديم ، حلف المبتاع وردها، وإن قلن : نرى أثرا طريا ، حلف البائع ما كان عنده، ولزمت المشترى.

أبو الأصبغ بن سهل الأندلس (الأحكام الكبرى) - ٨/٧٧

حاجة الرجل

ينبغي للمرأة العاقلة أن تتلمح مقصود الرجل فتتبعه ، ومتى كان الرجل من أهل الصيانة والتدين وشرف النفس ، أحب سكوت المرأة عن الجماع، واستعمالها الوقار.. ومن الرجال من يحب كلام المرأة حينئذ، ويميل إلى تهالكها عند الجماع ، ويقول هؤلاء: إذا باشرنا امرأة ساكنة فكأننا نطأ خشبه، مبخورة ، قالوا : وإنما يطيب الأكل مع المنادمين المتكلمين، ويجيب الأولون عن هذا فيقولون: إنما يقضي الرجل بالوطء حاجة نفسه، فإذا تهالكت المرأة عليه كان كأنما يقضي حاجتها.

ابن الجوزى (أحكام النساء) ٣٥٠

النساء حيّات

عن عطاء الخراساني يرفع الحديث ، قال : "ليس للنساء سلام ولا عليهن سلام" قال الزبيدي: أخذ على النساء ما أخذ على الحيات، أن يتحجرن فى بيوتهن ، وقد روينا عن أحمد بن حنبل أنه كان عنده رجل من العباد، فعطست امرأة أحمد، فقال لها العابد: يرحمك الله، فقال أحمد: عابد جاهل.

ابن الجوزى (أحكام النساء) – ٢٠٨

آكل الفجل ونهيق الحمير

وأما الصلاة عليه (الرسول) عند آكل الفجل ، فعن ابن مسعود رضى الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إذا أكلتم الفجل وأردتم ألا يوجد لها ريح، فاذكرونى عند أو قضمة، أخرجه الديلمى فى مسنده، والأشبه مارواه مجاشع بن عمرو بن أبى بكر بن حفص عن سعيد بن المسيب قال: من آكل الفجل فسره ألا يوجد منه ريحه ، فليذكر النبى صلى الله عليه وسلم عند أول قضمة. وإما الصلاة عليه عند نهيق الحمير ، فروى الطبرانى من حديث أبى رافع: لا ينهق حمار حتى يرى شيطانا أو يتمثل له شيطان ، فإذا كان ذلك فاذكروا الله وصلوا عليّ.

السخاوى (القول البديع) – ٢٢٨

الذباب داء ودواء

روى أبو هريرة "إذا وقع الذباب فى إناء أحدكم فامقلوه فإن فى أحد جناحيه داء وفى الآخر شفاء"، وفى رواية أبى سعيد الخدرى (فإنه يقدم السقم ويؤخر الشفاء) وفى هذين الحديثين أمران : فقهى وطبي، أما الفقهى فهو أن الذباب إذا وقع فى ماء أو مائع فمات، لا ينجس ، وذا قول

جمهور العلماء ، وأما الأمر الطبى فهو دفع ضرر الأشياء بأضدادها.
الفيروز آبادى (سفر السعادة) – ١٢٨

فن الحجامة

كان صلى الله عليه وسلم يقول : "الشفاء فى ثلاثة، فى شرطة محجم أو شربة عسل أوكية بنار، وأنا أنهى أمتى عن الكى"، قال العلماء : هذا الحديث إشارة إلى معالجة جميع الأمراض المادية، لأن المرض إما دموى أو صفراوى أو يلغمى أبو سوداواي، فإن كان دمويا فعلاجه بإخراج الدم، وإن كان الأقسام الثلاثة فعلاجها الإسهال ، نبه بالعسل على ذلك ، وبالمحجم على الفصد والحجامة ، ونبه بالكى على حالة يعجز فيها الطبيب ويعيا، وآخر الدواء الكي، ولما حجمه صلى الله عليه وسلم أبو طيبة، أمر له بصاعين وقال لسادته : خففوا عنه شيئاً من خراجه ففعلوا، وكان يقول : "خير ما تداويتم به الحجامة".
الفيروز آبادى (سفر السعادة) – ١٢٢

فضل المحدثين

أخرج عبد الرحمن بن مهدي، قال : من طلب العربية فآخره مؤدب، ومن طالب الشعر فآخره شاعر يهجو أو يمدح بالباطل ومن طلب الكلام فآخر أمره الزندقة ، ومن طلب الحديث فإن قام به كان إماماً، وإن فرط فيه ثم أناب يوما ، يرجع إليه وقد عتبت وجادت.
السيوطى (صون المنطق والكلام) – ٦١

تحريم الموسيقي

الأوتار والمعازف كالطنبور والعود والصبخ أى ذى الأوتار ، والرباب والجنك والكمنجة والسنطير والدريج، وغير ذلك من الآلات المشهورة عند أهل اللهو والسفاهة والفسوق ، هذه كلها محرمة بلا خلاف، ومن حكى فيها خلافا فقد غلط أو غلب عليه هواه حتى أصمه وأعماه ومنعه هداه، وزل به عن سنن تقواه.
ابن حجر المكى (كف الرعاع) – ١٢٤

لعنة الشطرنج

أخرج الديلمى أنه صلى الله عليه وسلم قال : ملعون من لعب بالشطرنج.. وأخرج الحليمى حديثا طويلا فيه : "ومن لعب بالشطرنج والنرد والجوز

والكعاب مقته الله . ومن جلس إلى من يلعب الشطرنج والنرد ينظر إليهم، محيت عنه حسناته كلها، وصار ممن يمقته الله".

ابن حجر المكى (كف الرعاع) – ١٥٦

خمس كلمات!

"ونهى (الرسول) أن تتكلم المرأة مع غير زوجها أو ذى رحم غير محرم إلا خمس كلمات فيما لابد منه" – وهذا سببه ما تقدم ، لأن الكلام نغمة ، وفى النغمة فتنة وشهوة، فإذا كلمت غير زوجها فقد أذاقته بعض شهواتها ، فقد خانت زوجها ، ألا ترى أنه استثنى المحرم لأنها لا تحل له ، وقرب رحمها منه يحول دون أن يجد طعما للذتها ، ثم أطلق لها فى كلمات محظورات ذات عدد لابد منها للضرورة..

قال أبو عبد الله رحمه الله: وكان عندنا رجل أعمي، افتن بجارة له حتى ابتلى بلاء عظيماً وخرب منزله ، فسألت عن سبب ذلك فقيل: كان بينهما كوة ، فكانت تجئ تلك المرأة، فتحدث امرأة الأعمى ، ويستمع الأعمى إلى حديثها ، فافتتن بها لحلاوة نغمتها وعذوبة ألفاظها.. فيما ذكر لي.

والنغمة شأنها عظيم، ومن هنا قال : "من نابه شيء فى صلاته ، فلتسبح الرجال ، ولتصفق النساء" لحال النغمة ، فإن فيها افتتانا للمصلين إذا سمعوا نغمة المرأة بالتسبيح، والمرأة جند من جنود إبليس عظيم، ولذلك قال إبليس حين خلقت المرأة : أنت نصف جندى ، وأنت موضع سري، وأنت سهمى المسموم الذى أرمى بك فلا أخطئ، وإنما صارت مسمومة لأنها خلقت من الضلع الذى يجاور موضع الشهوة من آدم عليه السلام، فهى من قرنها إلى قدمها شهوة، حتى شعرها وظفرها، فلذلك أمرت أن تستر كل شيء منها إلا ما ظهر مما لا يمتنع وهو: الوجه والكفان، فبالوجه تنظر، وبالرجل تمشي، وباليد تتناول.

(الحكيم الترمذى – المنهيات ١٢٨– ٩)

عدو الله

وأما قوله : "ونهى أن يقال للذمّي: يا أبا فلان"، فذاك من أجل أن الكنية كرامة وإجلال، فلا يحيا بها الذمى ولا يوجب له ذلك ، ولا يستحق الإجلال، لأنه عدو الله.

المنهيات – الحكيم الترمذى (٢٠٤).

زنا البهائم

وأما قوله : "ونهى أن تنزى الحمير على الخيل" فلأنه احتال فى خلق الله ، ومنه تكون البغال، وفى حديث آخر قالوا: يا رسول الله إنا ننزى الحمير على الخيل – قال : "إنما يعل ذلك الذين

لا يعلمون" وهو فعل الملوك الجبابرة، وهذا زنا البهائم ، حدثنا بذلك عمر بن أبى عمر بن حفص بن عمر، عن إبراهيم بن الحكم ، عن أبان ، عن أبيه، عن عكرمة، عن ابن عباس رضى الله عنه ، فى قوله تعالى :"لولا أن رأى برهان ربه"، قال : جاء جبريل عليه السلام فقال: يا يوسف، أما علمت أن الطير إذا زنا تساقط ريشه، وأن الثور إذا زنا وقع الدود فى قرنه، وزنا الطير أن تنزو حماقة على الدجاجة ، وزنا الثور أن ينزو على حمار أو جنس غير جنسه.

الحكيم الترمذى (المنهيات) - ٢٥٠

هيبة الزوج

ولا ينبغى للرجل أن يمزح مع المرأة فتطمع فيه طمعا يخرجها عن طاعته، ولا أن يسلم ماله إليها فيصير هو كالرهن فى يدها، فربما استغنت واستوثقت لنفسها ثم تركته، وقد قال الله تعالى : "ولا تؤتوا السفهاء أموالكم التى جعل الله لكم قياما" ، بل ينبغى أن يمزح بنوع من الهيبة.

وأكثر العلاج فى إصلاح المرأة منعها من محادثة جنسها، ومن خروجها من بيتها، واطلاعها من ذروته، وأن تكون عنده عجوز تؤدبها وتلقنها تعظيم الزوج، وتعرفها حقوقه"

ابن الجوزي: (الطب الروحانى) - ٦٢

لقمة من جمر جهنم

عن عائشة رضى الله عنها قالت : أيما امرأة اعتزلت فراش زوجها بغير إذن زوجها فهى فى سخط الله حتى يستغفر لها، وإيما امرأة استشارت غير زوجها لقمت من جمر جهنم، وإيما امرأة رضى عنها زوجها رضى الله عليها، إلا أن يأمرها بما لا يحل لها.

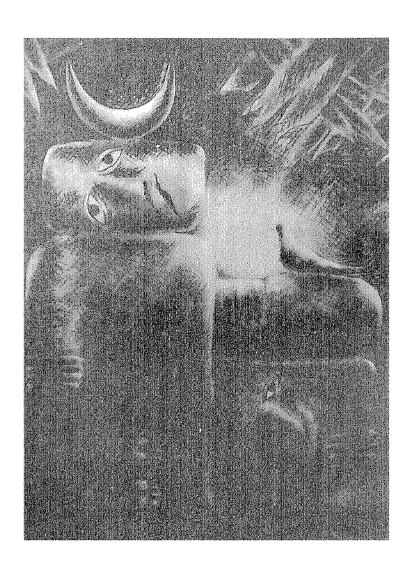
السيوطى (مسند عائشة) - ١٧١

زواج الأطفال

وبنت تسع إذنها معتبرة إن لم تكن مع الولى مجبرة

أى إذن بنت تسع سنين صحيح معتبر نصا لقول عائشة: إذا بلغت الجارية تسع سنين فهى امرأة، رواه أحمد وروى عن ابن عمر مرفوعا، ومعناه: فى حكم المرأة، ولقوله عليه السلام :"تستأمر اليتيمة فى نفسها فإن سكتت فهو إذنها، وإن أبت فلا جواز عليها"، رواه أبو داود، وقد انتفى الإذن فيمن لم تبلغ تسع سنين، فيجب حمله على من بلغتها.

ثم إن كان الوالى مجبرا كأبى البكر، فاستئذانها سنة وليس بشرط كالكبيرة، وإن لم يكن مجبرا كجد اليتيمة وعمها وأخيها ، فلا يزوجها إلا



وتدخل بيته، وفى البيت سبعون سريرا، وعلى كل سرير سبعون فراشا، وعلى كل فراش زوجة عليها سبعون حلة، يرى مخ ساقها من لطافة الحلل.

الخوبوى (درة الناصحين) - ٢٢٠

حوريات الجنة

روى عن النبى أنه قال إن الله تعالى خلق وجوه الحور العين من أربعة ألوان : أبيض وأخضر وأصفر وأحمر، وخلق أبدانها من الزعفران والمسك والكافور، وشعرها من القرنفل، ومن أصابع رجليها إلى ركبتيها من الزعفران المطيب، ومن ركبتيها إلى ثدييها من العنبر، ومن عنقها إلى رأسها من الكافور، ولو بزقت (بصقت) واحدة منهن فى الدنيا لصارت مسكا، ومكتوب على صدرها اسم زوجها، واسم من أسماء الله تعالى، وفى يد كل منهن أسورة، وفى أصابعها عشرة خواتم من الجواهر واللؤلؤ.

الخوبوى (درة الناصحين) - ٢٢١

شعرة واحدة

وفى الخبر : إذا كان يوم القيامة ، يوقف العبد بين يدى الله تعالى فيؤتى كتابه ويجد فيه سيئات كثيرة ، فيقول : إلهي، ما فعلت هذه السيئات، فيقول الله تعالي: إن لى شهوداً ثقات، فيلتفت إلى يمينه وشماله ولم ير أحداً من الشهود، فيقول : يارب أين الشاهد، فيأمر الله جوارحه بأن تشهد عليه فتشهد ، فتقول الأذنان : إنا قد سمعنا والعينان:

إنا قد نظرنا، واللسان: أنا قلت، وكذا الرجلان واليدان: إنا فعلنا، والفرج أنا زنيت، فيبقى العبد متحيرا، فيأمر الله تعالى به إلى النار، فتظهر من عينه اليمنى شعرة واحدة تستأذن من الله تعالى أن تتكلم فيأذن الله تعالى لها فتقول: يا رب ألست قلت أى عبد أغرق شعرة واحدة من أجفانه بدموع عينيه من خشيتى إلا أنجيته من النار؟. فيقول الله تعالي: بلى ، فتقول : أنا أشهد أن هذا العبد المذنب قد أغرقنى بالدموع من خشيتك، فيأمر الله تعالى به إلى الجنة، فينادى المنادى: ألا إن فلانا ابن فلان قد نجا من النار بشعرة واحدة من جفون عينيه!

الخوبوى - (درة الناصحين) - ٢٧٣

دموع آدم

يقال إن آدم عليه السلام بكى حين هبط من الجنة ثلاثمئة عام وما رفع رأسه إلى السماء حياء من الله تعالي، وسجد سجدة على جبل الهند مئة عام

بإذنها كالبالغة، وأما اليتيمة دون التسع فلا تزوج بحال، لأن الولى ليس مجبرا، ولا إذن لها حتى تبلغ تسعا فأكثر.

ابن يونس البهوتى (المنح الشافيات) ج٢ - ٥٠١

شرط الكفاءة

كفاءة النكاح فيه تشترط
وخالف الشيخان فى الشرط فقط
لكن لمن لم يرض فسخ العقد حتى
أخ على أبيه يعدي

يعنى اختلفت الرواية عن أحمد فى اشتراط الكفاءة لصحة النكاح ، فروى عنه أنها شرط، فإنه قال: إذا تزوج المولى العربية فرق بينهما ، وهذا قول سفيان، وقال أحمد فى الرجل يشرب الشراب: ما هو بكفء لها يفرق بينهما ، وقال لو كان المتزوج حائكاً فرقت بينهما لقول عمر: (لأمنعن فروج ذوات الأحساب إلا من الأكفاء"، رواه الخلال، وهذا اختيار الخرقي، فلو رضيت المرأة والأولياء بغير كفء، لم يصح النكاح لأنها حق الله، وإن عدمت الكفاءة بعد العقد لم يبطل النكاح.

والرواية الثانية: ليست شرطا فى النكاح واختارها الشيخان ، قال فى الشرح : وهى أصح، وهذا قول أكثر أهل العلم، وروى عن عمر وابن مسعود لقوله تعالى : "إن أكرمكم عند الله أتقاكم" ، وقالت عائشة: "إن أبا حذيفة بن عتبة بن ربيعة تبنى سالما وأنكحه ابنة أخيه هند ابنة الوليد بن عتبة وهو مولى لأمرأة من الأنصار" أخرجه البخاري، وأمر النبى فاطمة بنت قيس أن تنكح أسامة بن زيد مولاه ، فنكحها بأمره . متفق عليه. لكن لمن لم يرض من المرأة ، والأولياء كلهم ، الفسخ ، لأن للزوجة ، ولكل واحد من الأولياء فيها حقا، حتى لو زوج الأب بغير كفء، فللأخ الفسخ، نص عليه لأنه ولى فى حال ، يلحقه العار بفقد الكفاءة، فملك الفسخ كالمتساويين.

السابق. ٥٠٤ - ٥٠٥

سبعون فى سبعين

فى الخبر أن وراء الصراط صحارى فيها أشجار طيبة، تحت كل شجرة عينان من ماء ينفجر من الجنة، إحداهما عن اليمين والأخرى عن اليسار، والمؤمنون حين يجاوزون الصراط يشربون من إحدى العينين فيزول عنهم الغل والخيانة والقذر والدم والبول ، فيطهر ظاهرهم وباطنهم ، ثم يجيئون إلى حوض آخر فيغتسلون فيه، فتصير وجوههم كالقمر ليلة البدر وتلين نفوسهم كالحرير، وتطيب أجسادهم كالمسك ، فينتهون إلى باب الجنة، فتخرج الحور، فتعانق كل واحدة، زوجها

يبكي ، حتى جرت دموع عينيه في واد سرنديب، فأنبت الله تعالى في ذلك الوادي من دموع عينيه: الدارصيني والقرنفل، وشربت الطيور من دموع عين آدم، فقالوا: لم نشرب شرابا أعذب من هذا، فظن آدم أنهم يسخرون منه لعصيانه، فأوحى الله تعالى إليه: يا آدم إني لم أخلق شرابا ألذ وأعذب من ماء عيون العصاة.

الخوبوى (درة الناصحين) – ٢٧٤

إمام فاجر

وأما قوله : "صلوا خلف كل بر وفاجر، ولابد من إمام بر أو فاجر"، فإنه يريد السلطان الذي يجمع الناس ويؤمهم في الجمع والأعياد، يريد : لا تخرجوا عليه، ولا تشقوا العصا، ولا تفارقوا جماعة المسلمين وإن كان سلطانكم فاجرا، فإنه لابد من إمام بر أو فاجر، ولا يصلح الناس إلا على ذلك، ولا ينتظم أمرهم.

ابن قتيبة الدينوري (تأويل مختلف الحديث) – ١٤٧ –٨

هاروت وماروت

... وهما ملكان أهبطا إلى الأرض حين عمل بنو آدم بالمعاصي، وأمرا ألا يزنيا ولا يقتلا ولا يشربا الخمر، فجاءتهما (الزهرة) تخاصم إليهما، فأعجبتهما، فأراداها، فأبت عليهما حتى يعلماها الاسم الذي يصعدان به إلى السماء فعلماها، ثم أراداها فأبت حتى يشربا الخمر فشرباها.

وقضيا حاجتهما، ثم خرجا فرأيا رجلا فظنا أنه قد ظهر عليهما فقتلاه، وتكلمت الزهرة بذلك الاسم فصعدت ، فخنست، وجعلها الله شهابا، وغضب الله تعالى على الملكين ، فسماهما هاروت وماروت، وخيرهما بين عذاب الدنيا وعذاب الآخرة، فاختارا عذاب الدنيا.

فهما يعلمان الناس ما يفرقون به بين المرء وزوجه. والذي أنزل الله عز وجل على الملكين فيما يرى أهل النظر والله أعلم – هو الإسم الأعظم الذي صعدت به زهرة، وكانا به قبلها وقبل السخط عليهما يصعدان إلى السماء، فعلمته الشياطين، فهي تعلمه أولياءها، وتعلمهم السحر، وقد يقال إن الساحر يتكلم بكلام فيطير بين السماء والأرض ويطفو على الماء.

ابن قتيبة الدينوري (تأويل مختلف الحديث) – ١٦٩.

تكفير التفكير

وأما كتب الفلسفة فالباطل غالب عليها، بل الكفر الصريح كثير فيها ، وكتاب (الإحياء) له حكم نظائره، ففيه أحاديث كثيرة صحيحة وأحاديث كثيرة ضعيفة أو موضوعة، فإن مادة

مصنفه في الحديث والآثار وكلام السلف وتفسيرهم للقرآن، مادة ضعيفة.

ابن تيمية (شرح العقيدة الأصفهانية) – ١٤٦

ابن كرامة البيهقي (رسالة إبليس) –٤/٣٣.

الزراعة للكفرة

وقال بعضهم: المزارعة مذمومة، لما روى أن النبي رأى شيئاً من آلات الحراثة في دار قوم فقال: "ما دخل هذا بيت قوم إلا ذلوا" وسئل عن قوله عز وجل: "إن تطيعوا الذين كفروا يردوكم على أعقابكم" أهو التعرب؟ قال: "لا، ولكنه الزراعة".

الإمام الشيباني (الكسب) – ٦٣

تطرف في التشبيه

وسأل بعضهم مُعاذاً العنبري: أله وجه؟ (يعني الله سبحانه) قال: نعم، قلت: فعين؟ قال: نعم، حتى عددت جميع الأعضاء من أنف وأذن وصدر وبطن، وهو يقول: نعم، فاستحييت أن أذكر الفرج، فأومئت بيدي إلى فرجي، فقال: نعم!، فقلت: ذكر أم أنثي؟ قال: ذكر، ففرح القوم غير هؤلاء المعتزلة، فإنهم لعنوه وكفّروه.

اجتهدوا .. وتعصبوا

هؤلاء، أهل الذمة في البلاد الإسلامية، تتركونهم هَمَلا تستخدمونهم، وتستطبونهم، ولا نرى منكم فقيها يجلس مع ذمي ساعة واحدة، يبحث معه في أصول الدين، لعل الله تعالى يهديه على يديه، وكان من فروض الكفايات ومهمات الدين أن تصرفوا بعض همكم إلى هذا النوع، فمن القبائح أن بلادنا ملأى من علماء الإسلام، ولا نرى فيها ذميا دعاه إلى الإسلام مناظرةُ عالم من علمائنا، بل إنما يسلم من يسلم إما لأمر من الله تعالى لا مدخل لأحد فيه،أو الغرض دنيوي، ثم ليت من يسلم من هؤلاء يرى فقيها يمسكه ، ويحدثه، ويعرفه دين الإسلام، لينشرح صدره لما دخل فيه. بل – والله – يتركونه هملا لا يدري ما باطنه : هل هو كما يظهر من الإسلام، أو كما كان عليه من الكفر؟ لأنهم لم يروْه من الآيات والبراهين ما يشرح صدره، فيها أيها العلماء، في مثل هذا فاجتهدوا ، وتعصبوا.

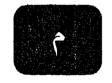
الإمام السبكي (معيد النعم ومبيد النقم)

حتى الخراء

وقد ثبت فى صحيح البخاري وغيره من حديث أبى هريرة، نَهْيُهُ صلى الله عليه وسلم عن الاستنجاء بالعظم والروث فى أحاديث متعددة، وفى صحيح مسلم وغيره عن سلمان قال: "قيل له قد علمكم نبيكم كل شيء حتى الخرأة، قال: فقال: أجل، لقد نهانا أن نستقبل القبلة بغائط أو بول، وأن نستنجي باليمين، وأن نستنجى بأقل من ثلاثة أحجار، وأن نستنجى برجيع أو عظم"، وفى صحيح مسلم وغيره أيضاً عن جابر قال: نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم أن نتمسح بعظمة أو ببعر.

ابن تيمية (البيان المبين) - ٦٠/٩١

ملف



ابن رشد: فيلسوف المستويات المتعددة

د. مجدي عبد الحافظ

أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد، ولد بقرطبة عام ١١٢٦، فى أسرة تضم فقهاء مشهورين. وكانت قرطبة فى هذا العصر ساحة لنشاط فكرى واسع تتمتع فيه الفلسفة لدى الصفوة بأهمية بالغة على الرغم من أنها كانت تؤخذ بشك وريبة من قبل رجال الدين والعامة من المؤمنين. تولى ابن رشد فى البداية قضاء أشبيلية لفترة قصيرة. قبل أن يقدم الفليسوف ابن طفيل إلى الأمير أبو يعقوب فى سنة ١١٧١. ثم قاضيا على قرطبة.

إلا أنه فى سنة ١١٨٢ يحل محل ابن طفيل كطبيب للسلطان يوسف بمراكش، ثم يثبت فى الوظيفة نفسها مع أبو يوسف يعقوب المنصور حتى محنته فى سنة ١١٩٥ حينما هوجم من قبل الدوجماتيين من المتأسلمين ممن يظهرون فى كل العصور، ويخرج ابن رشد منفيا إلى اليسانة بضواحى قرطبة، ولم يعد للبلاد إلا قبل وفاته بفترة قصيرة، وتوفى بقرطبة عام ١١٩٨م. وهو المعروف فى أوروبا بالشارح الأكبر أو المعلق كما يحلو لدانتى تسميته، وهو أهم فلاسفة المغرب على السواء. الفليسوف العربى الأندلسى الذى أثر فى الغرب حتى أصبح يمثل مدرسة فكرية عرفت باسم «الرشدية» Averroisme وهى ما أطلق

على تيار فكرى بدأ فى الغرب اللاتينى فى القرن الثالث عشر الميلادى، وسلم فلاسفة العصور الوسطى الغربيين - دون استثناء - بأن شروحات ابن رشد لأرسطو تمثل الذروة فى فهم واستيعاب وهضم هذه الفلسفة الأرسطية، وسلموا له بالريادة والعبقرية.

هذا وتشعبت عن المدرسة الرشدية بأوروبا مدارس وتيارات يصعب فى هذه المعالجة السريعة التعرض لها، ولخلافاتها، وإلى ما أحدثته من أثر لا ينكر على التنوير الأوروبى.

مثل أرسطو لابن رشد الفليسوف والرجل الكامل، حيث يقول فى تعليقه على «رسالة النفس» لارسطو: «إن هذه النقطة شديدة الصعوبة، وإذا لم يكن أرسطو قد تحدث عنها فلأن هذا كان صعبا، بل ومستحيلا عليه اكتشافها، إلا أن يكون قد وجد شخص آخر مثل ارسطو.

لأنى اعتقد أن هذا الرجل كان معيارا للطبيعة، نموذج اخترعته الطبيعة لكى ترى إلى قدر يمكنها الوصول إلى الكمال الإنسانى فى هذه الموضوعات (traite de pame) من هنا مثلث فلسفة أرسطو لابن رشد الفلسفة الوحيدة، لذا وضع كل جهوده فى العمل على تخليص هذه الفلسفة مما شوهها من تفسير الشراح والمعلقين، سواء من المسلمين أو من اليونانيين على مر العصور، حيث أراد أن يعيدها لنقائها الأول وصفائها الذى خرجت به على يد أرسطو. وعلاوة على أن ابن رشد كان فليسوفا شهيرا فقد كان أيضا طبيبا وفقيها، وقاضيا. ومن المعروف أنه قد مارس مهامه الوظيفية الرسمية تحت عمامة القاضى والطبيب، ولم يقتصر على هذا بل ألف فى المنطق وفى الميتافيزيقا وفى علم النفس، وشمل اهتمامه الفلك واللغة.. الخ.

ابن رشد وعصر التذبذب: لكى نفهم ذلك التذبذب الذى أتسم به عصر ابن رشد، لابد من وضع أيدينا على الطبيعة السياسية لهذا العصر، حيث سادت دولة الموحدين التى عمل ابن رشد فى كنفها، وتقلد مناصبه داخل إطارها العام. لقد قامت الدولة منذ البداية على أطروحات محمد بن تومرت الملقب بالمهدى والذى حكم بين (سنة ١١٢١م و سنة ١١٢٨ م) واختلطت بأطروحاته أفكار اجتماعية متقدمة كالعدل والمساواة، وعمل بنفسه على ترسيخها على أرض الواقع. فى نفس الوقت الذى اعتنق فيه أفكاراً دينية متزمتة مثل تحريم لبس الثياب المفتوحة على الطريقة الأندلسية على النساء، ووضعه الخمور والقيثارات والمزامير والصنوج والدفوف على نفس المستوى من التحريم، بل وقاد بنفسه العامة فى عمليات تحطيم وحرق هذه المظاهر. هذه الإزدواجية التى ميزت إقامة الدولة على العودة إلى صفاء الإسلام الأول، ورفض تأويل القرآن والسنة والرأى والقياس، والإلتزام بظاهر النص. هذه الازدواجية أرخت بظلها على سلاطين الموحدين فيما بعد حيث عاش ابن رشد، فكان على السلاطين أن يمالئوا العامة الذين على اكتافهم قامت

الدولة، وفى نفس الوقت تصبح ممارسة الفلسفة لدى الصفوة عملا تفرض عليه السرية من قبل البلاط، حيث تأثرت الفلسفة بمدى ما يقدمه السلطان لها من اهتمام، وبذا تذبذب موقعها فى الدولة تبعا لمشيئة السلطان الجديد والذى سرعان ما كان يضحى بالفلسفة والفلاسفة لإرضاء نزعات العامة. ولعل ابن رشد قد دفع ثمن هذا التذبذب، وهذه الأزدواجية، على الرغم من محاولة حل هذه الإشكالية على المستوى النظرى من خلال أفكاره عن «الحقيقة المزدوجة». وكأن ابن رشد قد عاش فى مستويين: الأول عملى طبق فيه ظاهر الشرع كقاضى وفقيه، وفى المستوى الثانى حاول أن يتجاوز - على المستوى النظرى - واقعة لينظر للحقيقتين، وتخفف من عناء الفعل على مستوى الواقع، كما سنرى.

مستويات إنتاجه العلمى: (يمكن تصنيف إنتاج ابن رشد فى الشروح إلى مستويات ثلاثة:

الكبرى والوسطى والصغرى، يعطى كل منهما أسما خاصا بها فالكبرى يسميها الشروح، ويعمل فيها على المحافظة على ترتيب النص، وهى عبارة عن فقرات تأتى تباعا، تمثل كل فقرة فكرة محددة، يبدأها فى الغالب بكلمة «قال» ثم يورد النص الأصلى، ويعقب هذا شرحه للنص، فيتابع النص خطوة خطوة، ويصيغ المشكلات الأساسية ويفرد لها الصفحات، ثم يوضع الحلول التى يضمنها فى تعليقه الداخلى على النص، ثم يقوم باختيار هذه الحلول قبل أن يقدم حلوله الخاصة. وكان يجره دأبه هذا فى أحيان كثيرة إلى الاسهاب. وفى الأغلب فقد كانت هذه الشروح الكبرى موجهة إلى الصفوة القادرة على متابعة تلك المنهجية الصارمة.

وفى المستوى الثانى حيث التلخيصات أو الشروح الوسطى، ولعلها كانت موجهة إلى نوعية أخرى من القراء، ربما تمثلت هذه النوعية فى طلاب العلم، حيث افترضت تلك الشروح الوسطى أن القارئ يملك النص الأصلى موضع الشرح، لذا فهى تكتفى بإبراز ما يدل على بداية الفقرة فى النص الأصلى، حتى تبدأ فى التلخيص بلغة أبسط من اللغة المستعملة فى المستوى الأول، ولعل أقتراب لغة المستوى الثانى من المستوى الثالث لا تجعلنا نميز بدقة بين المستويين، حيث يتشاركا فى أن فى كليهما يحاول ابن رشد بسط أهم موضوعات الكتاب موضع الشرح.

وفى المستوى الثالث حيث الشروح الصغرى أو الجوامع، فلعلها كانت مقدمة أصلا إلى العامة، ولهذا اشتملت على عروض موجزة ومستقلة للمضامين الأساسية للكتب موضع الشرح، وغير ملتزمة لحد كبير بالنص الأصلى، ولا بالترتيب الوارد فيه، بل أكثر من ذلك يمكن الاستئناس بمؤلفات أخرى طالما تعين فى بسط الموضوع، حتى وإن لم تكن لارسطو. ولم تكن الشروح على الإطلاق عملا سلبيا خاليا من الروح الرشدية، بل كان عملا

إيجابيا بكل المقاييس، حيث انتهز ابن رشد الفرص ليمرر آراءه وأفكاره، وتأملاته العميقة حول كثير من الإشكاليات متعددة الأبعاد، ليبرز وجهه الأصيل كفيلسوف لديه ما يقوله، إلى جانب تعمقه وتمثله لفلسفة أرسطو.

ولقد برز لنا هذا الوجه في مؤلفاته الفلسفية الأصيلة خاصة في كتابه «تهافت التهافت» ردا على الغزالي. ولابد أيضا من التنويه أن شروحات ابن رشد لم تقتصر على أرسطو، بل تطرقت إلى أعمال مفكرين آخرين من الاسكندر الافرديويسي، ونيقولاي الدمشقي وجالينوس وغيرهم..

هذه المستويات الثلاثة والتي تختلف فيما بينها حجما وعرضا، وصياغة تدل على أن ابن رشد حرص على أن يصل تأثيره إلى فئات مجتمعه المتعددة، وإن ابن رشد كان تنويريا قبل التنوير، ولم يكن شخصا انطوائيا منعزلا عن محيطه، بل آمن بأن للجميع حق في الثقافة، وأن عليه شخصيا يقع عبء أساسي في الاضطلاع بهذه المهمة التي آمن بها إلى أبعد الحدود.

مستويات المتوجه إليهم:

كما تحدثنا من قبل عن مستويات الإنتاج العلمي الرشدي، ووجدنا أن كل مستوى يتوجه به فليسوفنا إلى شريحة اجتماعية بعينها، نجد أنفسنا مؤهلين الآن لمعالجة هذا الموضوع. حيث شاب هذا النوع من المستويات تقسيمة لا تعتمد بالضرورة على أساس اقتصادي أو اجتماعي، ولكنها تعتمد على أساس عقلي معرفي وثقافي تبعا لنوعية الحجج والأقوال التي يستخدمونها، حيث ميز ابن رشد بين ثلاثة مستويات هي: «العامة» و «الخاصة»، وما «بين العامة والخاصة». وذلك في كتابه «تهافت التهافت»، و «فصل المقال»، ورسالة «مناهج الأدلة»:

المستوى الأولى: العامة (الخطابيون): وهم جمهور الناس وعامة الشعب، وتبنى معارفهم على الحس، بحيث يقتصر الموجود لديهم على المحسوس الجسمي، ومن هنا فهم غير قادرين على إدراك المعارف البرهانية، ولا إلا الاشتغال بها، وتبقى معارفهم شديدة السطحية، ويلعب الخطاب في حياتهم دورا عظيما فهم خطابيون ويتأثرون بالأقوال الخطابية: كما ترتبط أذهانهم بعملية التخيل التي لا يمكن أن يعقلوا شيئا إلا من خلالها، فما هو ليس بجسمي لا يمكن تخيله. ومن هنا يصبح التوجه إلى العامة مرتبطا بمحدودية عقولهم، وبالتالي لا يتم إلا عبر التمثيلات الحسية لكل المفاهيم المجردة، وعلى الأخص الفلسفية «فالعقل الفعال» لا يدرك إلا بتمثيله «بالملك»، والمعاد وهو لدى العلماء من الخاصة «مزيد علم» كنتيجة مترتبة على الاتصال بالعقل الفعال لا يمكن للعامة إدراكه إلا في صورة رؤية لله أي رؤية للنور. ومن هنا تصبح الشريعة هي الطريقة المثلي للتوجه لهؤلاء العامة حتى تصبح

سعادتهم ونجاتهم باتباع الظاهر.

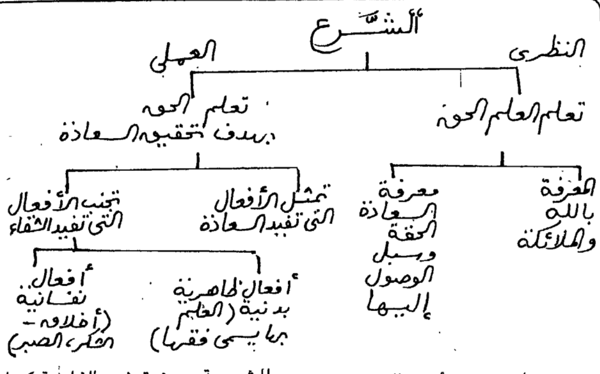
المستوى الثانى: الخاصة (البرهانيون): والخاصة لديه مرتبة أرقى يسميها أيضا بالمتنورة، والعلماء وهم القادرون على إدراك ما بعد الحس أى ما يدرك بالبرهان. ويتميزون بكثرة معارفهم وشمولها وتنوعها، كما يعنون عناية شديدة بالصنائع البرهانية لقدرتهم على الفهم المجرد، لذا تصبح مفاهيم «كالعقل الفعال» و «المعاد الروحانى».. الخ ذات دلالة عقلية، ومن هنا تكون الفلسفة هى وسيلة هؤلاء الخاصة حيث يصبح فى متناولهم، بل وفى قدرتهم فهم وإستيعاب موضوعاتها - وتصبح سعادة الخاصة فى هذه العلوم اليقينية.

المستوى الثالث: ما بين العامة والخاصة (الجدليون): وهم لديه الذين ينطلقون من مقدمات ظنية، ويقصد بهم المعتزلة والأشاعرة، كذلك يقع فى دائرتهم الغزالى، وتقع مرتبتهم فيما بين العامة والخاصة. وابن رشد يحملهم كل أوزار الفرقة والمنازعات التى ثارت على مدى تاريخ الدولة العربية والإسلامية كلها. وجرم الجدليين الذى أقترفوه يراه ابن رشد فى أنهم حاولوا عبر العصور المختلفة قلب هذا التوازن الذى أراد له أن يسود بين العامة والخاصة عندما يسيران معا نحو تحصيل السعادة بقيادة الخاصة، حيث قاموا بالتأويل (للآيات والأحاديث)، ولم يحفظوا بتأويلاتهم القائمة على المقدمات الظنية لأنفسهم بل إذاعوها على العامة مما أوقع الناس فى حروب مدمرة وتباغض مستحكم، فأضل هذا كثيرا من الناس عن الحكمة والشريعة.

وهكذا يصبح هؤلاء الجدليون من علماء الكلام - فى رأيه - علة للانقسامات الحادثة فى المجتمع الاسلامى، وهم السبب الأصلى فى إثارة ومعاداة العامة للحكمة الفلسفية وأصحابها. والسؤال الذى يفرض نفسه الآن: هل يقصد ابن رشد أن تنكفأ كل فئة على ذاتها دون أن يكون هناك تواصل، أو ما يربط بين هذه الفئات التى تعيش، وتنتمى لنفس المجتمع.

الدواء الناجح: يتفق ابن رشد مع أطروحات محمد بن تومرت فى العودة إلى التشريعات الإسلامية فى نقائها الأول الذى يحقق العدل والمساواة. إلا أن ابن رشد يفهم العدل بمعنى ارسطى وليس على طريقة ابن تومرت. إذ يفهم أن المساواة هو ألا يجور أحد على لعب دور الآخر فى إطار الدولة التى ترسم لكل دوره بعناية. ومن هنا تصبح المساواة كما يتصورها هى الضامن للإنسجام و الوئام بين مختلف الفئات الاجتماعية. فى ظل هذا التصور تصبح العودة إلى المنابع الأصلية للشرع ضرورة أساسية لتنقية مما علق به من شوائب التأويل التى أفسدته. لكن هلى يستطيع ظاهر الشرع الاضطلاع بتلك المهمة؟

هل يمكن له أن يكون هو الدواء الناجع؟ إن إجابة ابن رشد بالإيجاب خاصة إذا وضعنا أيدينا على فهمه لميكانيزمات الشرع:



يرى ابن رشد أن هناك جانبين للشرع يتمثل الأول فى تعلم العلم الحق، والثانى فى تعلم العمل الحق وهو ما يتحدد فى الحرص على الإتيان بالأفعال التى توصل إلى السعادة، وتجنب الأفعال التى لا تؤدى إلا إلى الشقاء، وهى بدورها تنقسم لأفعال ظاهرة بدنية يسمى العلم بها «الفقة»، وأخرى نفسانية وتنحصر فى الأفلاق. ومن هنا يمثل الشرع فى جانبه العملى جملة من معايير السلوك الاجتماعى «الفضائل العملية»، وتقوم هذه المعايير بتنظيم تصرفات وأفعال الإنسان. ولعل أهم ما يمكن إبرازه فى هذا الصدد أن المذهب الفقهى الظاهرى لا يتطرق إلى حياة الإنسان الروحية فى ميدانها الذى لا ينظمه الشرع. وهو ما من شأنه أن يتيح لكل إنسان من حق النظر الحر فى العالم.

وعلى فئات المجتمع المختلفة الالتزام بالشريعة حيث تعنى بالخاصة كما تعنى بالعامة، ولا سعادة للخاصة إلا بمشاركة العامة. ومن هنا لابد وأن يحدث التواصل بين فئات المجتمع، والذى لن يتم إلا من خلال التعليم، خاصة ما هو موجه منه إلى الأطفال الذين يتعلمون، ويسيرون فيما بعد على مبادئ الشرع. وعلى الفليسوف البالغ الموازنة بين الشرائع فى عصره واختيار أفضلها. من هنا فعلى جميع الفئات، ومن بينها أيضا الحكام ضرورة الالتزام بما تفرضه الشريعة من أفعال وتصرفات.

ويبقى على الفلاسفة وهم ورثة الأنبياء والجديرون بقيادة المجتمع أن يقوموا بدورهم فى تنوير المجتمع والذى يتمثل فى مهمة القيام بالتعليم والاشتغال بالفلسفة والتأويل، ومن التصريح للعامة بتأويلاتهم كما يفعل المتكلمون حتى لا يثيروا الشكوك

والفتن بين العامة المطمئنين إلى معارفهم الحسية البسيطة. لكن هذا لا يمنعهم فى الوقت نفسه من تبسيط حقائق العالم والكون بأسلوب تمثيلى حسى مفهوم يقترب من المضمون الفعلى والعلمى لهذا الحقائق. وتتم عملية التعليم ونشر المعارف تلك على ثلاثة مستويات أيضا، يبحث الفليسوف فى المستوى الأول العالم بحثا علميا فلسفيا حراً غير مقيد بشيء.

وفى المستوى الثانى يقوم بالتأويل الفلسفى للنصوص الشرعية المتعارضة مع نتائج المعرفة الفلسفية السابقة للعالم. وفى المستوى الثالث يقوم الفليسوف ببث المعارف العلمية - الفلسفية، والشرع الإلهى الذى قام بتأويله على ضوء الروح العلمية - الفلسفية إلى جمهور العامة فى شكل صور وتمثيليات حسية. ومن هنا تأتى إسهامات ابن رشد فى نقده للتصور الدينى التقليدى عن الحياة فى العالم الآخر كثراب وعقاب بدنى على تعرف الإنسان فى الحياة الدنيا، وعدم موافقته على المعاد الجسمانى مستعيضا عنه بالسعادة الأخيرة فى بقاء النفس. وأقتصار السعادة البشرية فى الإدراك العقلانى العلمى للنظام الكونى.

طريق السعادة:

لنضع أيدينا على طريق السعادة لدى ابن علينا أن نفهم طبيعة العمل لديه:

حيث هناك العلم الطبيعي الذى يعنى بالطبيعة، وما بعد الطبيعة الذى يدرس مبادئ الوجود، ثم العلم السياسى الذى يقسمه أيضا إلى نظرى يعنى بالفضائل، وعملى يقصر بحثه على هذه الفضائل والأرتباط الحاصل بين بعضها البعض، وانسب الطرق لغرسها فى النفوس. وهذا العلم السياسى فى صيغته العملية لا يسعى إلا إلى تحصيل السعادة. ومن هنا يكتشف ابن رشد فى كتاب «ما بعد الطبيعة» مدنيته الفاضلة التى يطلق عليها «مدينة الأخيار» وهى على عكس كل المدن الضالة التى استبعدها فى جوامع «سياسة» أفلاطون، وفى تلخيص «الخطابة» لارسطو. ولا تتحقق السعادة التى ينشدها إلا فى مدينتة التى تعتبر تجسيدا لمدينة الرسول قديما فى فجر الدول الإسلامية. إذن لابد من زوال الرذائل والجور والجشع، وتكديس الثروات والأموال من قبل من يعيش فى المدينة، ولا بد من زوال الذهب والفضة وهو ما يستخدم فى تبادل الثروات وتكديسها، حيث لابد من حصول أهالى مدينتة على كل ما يحتاجون إليه بالمجان، وبشكل عادل. ومن هنا تصبح عملية التعليم السابقة ضرورية لتربية وتنوير الناس على الفضائل الاجتماعية المرجوة. ومن هنا يستخدم كل ما من شأنه تسهيل عملية غرس الفضائل فى نفوس العامة لبلوغ السعادة الحقيقية مثل الشعر والخطابة والموسيقى التى يوليها أهمية خاصة، إذ لا يعنى بها الألحان العذبة فقط، ولكن الأغنيات ذات المحتوى الناقل للحكمة، ولا يستبعد الأساطير أيضا باعتبارها تمثيليات حسية. ويضع محتوى هذا المشروع التربوى فى مدينتة على البدء بتعلم المنطق ثم الحساب والهندسة والفلك، وصولا للموسيقى والبصريات والحيل (الميكانيكا).

وبعد إتمام هذا الجزء تبدأ مرحلة أخرى تركز على دراسة مباحث ما بعد الطبيعة. ومجتمع مدينة الأخيار ليس مجتمع الرجال فقط فتحصيل السعادة ينسحب على النساء أيضا، وعلى القائمين على المدينة اكتشاف ما لدى النساء من القدرات والاستعدادات الطبيعية مما يعتقد أنه وقف على الرجال، وعليهم تطوير هذه القدرات عن طريق الموسيقى والرياضة وبوسائل التعليم والتربية المختلفة. إذ رأى أن وضع المرأة من اسبابه الفقر السائد فعدم عمليها لكسب رزقها يجعلها عالة على من حولها من الرجال. ويرى أن البعض منهن يتمتع بقدرات فائقة لذا لم يستبعد أن يكون بينهن الفلاسفة والحكام وقادة الجيوش على الرغم من ندرة هذا، لعدم تطلع النساء لذلك واستلامهم للتقاليد. وكأنهن لم يخلقن إلا للولادة وإرضاع الأطفال، حيث تمر حياتهن كحياة النبات. ولعله فى كتابه «بداية المجتهد ونهاية المعتقد» قد دفع بافكاره لتسلسلها المنطقى حين ارتاى أن عقوبة قتل المرأة ينبغى أن تكون نفس عقوبة قتل الرجال، وحقها فى عقد زواجها بنفسها، ومساواة حصتها من غنائم الحرب مع حصة الرجل، كما أجاز لها الإمامة فى الصلاة حتى بين الرجال.

كان هذا هو ابن رشد فليسوف المستويات المتعددة..

س



المصير: اقتحام تخوم معتمة

كمال رمزى

فى بداية بارعة، قبل ظهور العناوين، يبرز الفيلم هويته: «كاتدرائية» فرنسية بالغة الضخامة.. الآلاف من الناس.. رجال ونساء، بملابس القرن الثانى عشر، يتزاحمون فى الممرات وعلى السلالم لمشاهدة الحادث الجلل الذى سيتم حالا، فى الساحة، أمام «الكاتدرائية».. من عمق المجال، فى زقاق جانبى، تندفع نحونا، خيول تجرجر، ساحلة، المفكر «جيرار» وقد أثخنت الجروح وجهه ومعصميه. «الكاردينال» يضع التاج على رأسه، يتقدم نحو بوابة الكاتدرائية، يطل على كومة الحطب المحيطة بـ «جيرار» المقيد بعمود.. رجل يلقى بيانا يؤكد فيه إدانة «جيرار» بالهرطقة لأنه ترجم كتب «الملحد» ابن رشد. زوجة «جيرار» وابنه «يوسف» يتابعان الموقف بألم.. رجال يشعلون الحطب.. ألسنة اللهب تتصاعد.. «جيرار» ينادى ابنه ويطلب منه أن يرحل.. النيران تلتهم جسد المفكر الذى ترتفع صرخته المدوية لتملأ الآفاق مع ظهور العناوين.

يوسف شاهين، بقريحته المتفتحة، وبروحه المشاكسة، وبطموحه الفنى، يفتتح فيلمه خير افتتاح، محققا عدة أهداف فى مشاهد قليلة.. إنه يعبر عن الكارثة المحيقة بالفكر، عندما يواجه بالقمع، ومأساة الفرد، عندما تبطش به السلطة، وفظاعة سلبية الناس، عندما لا يصبح لهم دور فى صنع حياتهم، بعد تغييب وعيهم.

والواضح أن يوسف شاهين باختيـاره لفرنسا كمدخل لـ «مصير»، إنما يرمى إلى تقديم نفسه كناقد لتاريخ الإرهاب الفكرى فى أوروبا، من ناحية، وكى يقطع الطريق على من قد يتهمه بمعاداة الشرق من ناحية ثانية.. وعلى المستوى الفني.. تحظى هذه المقدمة ـ تكاد تكون فيلما قصيرا بديعا ـ بدرجة عالية من التوهج، لن تتحقق طوال «المصير»، فإلى جانب القدرة على حشد المجاميع، وتحريكها بمهارة، ثمة تقطيع لافت للنظر على تماثيل الكاتدرائية، فالملائكة تنظر بدهشة واستنكار لا يخلو من رعب إلى ما يدور أمامها.. إن الحجر ينطق ويحس فى هذه الافتتاحية، وإلى جانب الموسيقى التصويرية المعبرة عن المأساة، ثمة المؤثرات الصوتية التى تزيد من تكثيف وطأة الموقف، فصوت حوافر الخيول الخافتة فى البداية، التى نسمعها قبل أن نراها، تثير القلق الذى يتزايد مع ظهور الحطب التى تلتهمها النيران وتحرق بدن «جيرار» الذى يكاد يتحول إلى هيكل عظمى.. إن هذه المقدمة القوية، قطعة فنية ثمينة.

إلى الأندلس

عادة، تأتى العناوين، بين المقدمة وبقية الفيلم، كفاصل زمنى بين تاريخين.. لكنها، فى هذه المرة، تأتى كفاصل جغرافى بين منطقتين فى العالم.. فمن فرنسا، ينتقل «المصير» إلى الأندلس حيث بيت «ابن رشد»، نور الشريف، يجلس على رأس مائدة الطعام، ومن حوله أسرته وأصدقاؤه، ومن بينهم ابن «جيرار»، «يوسف»، الذى يؤدى دوره الوجه الجديد «فارس رحومة».. زوجة ابن رشد، صفية العمرى، الطيبة، المعجبة بلون عينى «يوسف» الزرقاوين، تحنو عليه، وترعاه.

فى أجواء من الألفة، حول الطعام، نتعرف إلى قطاع من أبطال «المصير»: ابنة ابن رشد، تقوم بدورها ممثلة جديدة، «روجينا» ووالى قرطبة، «سيف عبد الرحمن»، فضلا عن ولدى الخليفة المنصور.. «ناصر» خالد النبوى. و «عبدالله» هانى سلامة.

وفورا، يقدم الفيلم جانبا ثانيا من أبطاله: العامة، أمام القصر الملكى، أو قصر الخليفة إن شئت الدقة. من بينهم ينهض شخص متحمس، عبد الله محمود، طالبا من زميله أن يرد، بقوة، على هتافه، عندما يظهر الخليفة، فالأوامر التى صدرت له تقول بضرورة تغذية غرور «المنصور» حتى يتضخم وينفجر.. واضع الموسيقى التصويرية، كمال الطويل، يستقبل «المنصور» بجملة موسيقية مترعة بالمهابة. محمود حميدة، الذى يؤدى دور «المنصور» بتفهم، يمتطى صهوة جواده، رافعا وجهه بخيلاء، مستمعا بكبرياء للهاتف القائل «كلنا فداءك يامنصور».. حبات العرق تتفصد من جبين عبد الله محمود، المنهمك فى الهتاف.. وكامتداد لأجواء الدسائس، سنشهد لاحقا، اجتماعا تآمرى الطابع لمجلس العشرة، المعادى لابن رشد، الذى يضم بين صفوفه «الشيخ رياض»، المراوغ، واسع الحيلة، المفوه، الذى يؤدى دوره ممثل عظيم الشأن اسمه «أحمد فؤاد سليم».. فضلا عن شيخ آخر، حليق الرأس، سنكتشف لاحقا أنه «أمير جماعة» إرهابية ـ حسب مفهوم الحاضر ـ يؤدى دوره ممثل يستطيع أن ينقل الإحساس بالغدر والخطر، بمجرد ظهوره اسمه «مجدى إدريس».

وفيما يشبه الحانة، تطالعنا الغجرية «مانويللا» صاحبة الملهى الليلى ـ خسب مفاهيمنا ـ تقوم بدورها ليلى علوى ـ متسامحة، رقيقة، قوية، شأنها شأن زوجها المطرب «مروان»، محمد منير، الذى يغنى للحياة، والأمل، والناس.. وبينما يلقى «عبدالله»، مترنحا، قصيدة لأبى نواس، يتربص به عبدالله محمود، كى يستدرجه للانضمام لمجموعتهم الإرهابية، وهو ينجح فى مسعاه.. فها هما، بعد مغادرة الحانة، فى حمام عام، يداعبان بعضهما، على نحو بدا لى ـ وربما كنت مخطئا! ـ أن عميل الجماعة يفترس ابن الخليفة، جنسيا، بنظراته، وفى مشهد لاحق، يقوم عميل الجماعة، مستمتعا، بتدليك ساق «عبدالله»!؟

المهم، عندما يعرب «عبد الله» عن رغبته فى أن يصبح راقصا، يجيبه الآخر بأن لا بأس فى رغبته، على أن يكون الرقص روحانيا.. وهنا، ترتفع لغة السينما، بفضل إيقاعات الذكر المتصاعدة التى اختارها كمال الطويل، وتندفع كاميرا محسن نصر، فى متاهة من ممرات وأقبية قاتمة، كئيبة، لتتوقف عند «عبد الله» المندمج فى الذكر مع مئات من شباب.. إنه تعبير بليغ، يوفق فيه يوسف شاهين، فى التعبير عن تحولات «عبد الله»، وانضمامه للجانب الآخر، المعادى لابن رشد، العقلانى، و «مروان» مغنى الحياة، و «مانويللا» طيبة السريرة، بل وحبيبته الحامل منه، شقيقة «مانويللا»، التى تظهر وتختفى، بين الحين والحين، بلا مناسبة، ومن دون حضور مبرر.

والحق أن «المصير»، لا يحافظ على مستواه طوال الوقت، فالأداء التمثيلى أحيانا، يبدو متعجلا، موحدا، يتشابه مع بعضه بعضا، ويكاد يتطابق مع طريقة يوسف شاهين فى الكلام.. وإذا كان الفيلم يفتقر للإحساس بالأندلس، على مستوى البشر، والشارع، فإن خيال يوسف شاهين يخذله فى تصوره عن قصر «الخليفة المنصور»، المعروف تاريخيا بعشقه للفن والأدب، والدائم الاستقبال للولاة والسفراء.. إن القصر فى «المصير» خاو على عرشه، يعيش فيه «المنصور» وحيدا، ليس فيه زوجة أو جارية، لا يكاد يزوره سوى ابن رشد، الذى يلعب معه «الشطرنج» مرة واحدة.. وعندما يطلب منه «المنصور» أن يلعب معه دورا ثانيا، يرفض ابن رشد، ويعطيه ظهره خارجا.

نعم، لم يكن هدف يوسف شاهين، ومعه المشارك فى كتابة السيناريو، الذى سيكون له مستقبل كبير، أن يقدماعملا تاريخيا، بقدر ما يعبران عن حاضرهما، ولكن.. من قال إن الصدق التاريخى يتعارض مع قضايا الواقع؟

تضييق.. الخناق

يرصد «المصير» نمو قوى الظلام، المتسترة بالشعارات، وانحسار قوى الاستنارة، المؤمنة بالعقل.. وبالطبع، تسعى الجماعات الاستبدادية إلى الاستيلاء على السلطة، من داخلها، بالتقرب من الخليفة، كما تحاول نشر الإرهاب عن طريق تكفير الآخرين، وفى مقدمتهم «ابن رشد»، وقتل الرموز، وعلى رأسهم المغنى «مروان».. ويتعمد يوسف شاهين الإيحاء على نحو واضح، بأنه يشير إلى محاولة اغتيال نجيب محفوظ، سواء بضربة المدية الغادرة فى الجانب الأيمن من الرقبة، أو ما أسفرت عنه التحقيقات

مع المخالب التعسة، المضللة، التى لم تقرأ شيئا للكاتب الذى دافع عنهم فى أدبه، ولم تسمع شيئا من أغنيات الحياة التى تغنى بها «مروان».

وفى موقف يتسم بالرحمة، واتساع الأفق، يشفق الفيلم على الجناة البائسين، ويعبر، من خلال ابن رشد، عن انزعاجه من إعدامهم.. ذلك أنهم، فى النهاية، ضحايا أكثر من أن يكونوا جادين، سفاكين للدماء.

وكما تماثل نجيب محفوظ للشفاء يتماثل أيضا «مروان» للشفاء.. وفى مشهد جميل، مؤثر، يفسده يوسف شاهين بمهارة! يقوم «مروان» بزيارة ابن رشد، بصحبة زوجته «مانويلا».. يصافح الجميع بحرارة، وبصوت مبحوح، وبصدق، ترتسم على الوجوه جميعا، علامات الأسى العميق، حزنا على ضياع صوت المغنى.. لكن فجأة ترتفع عقيرة «مروان» بالغناء، وينطلق تهليل الجميع، وضحكهم، بمن فيهم «مانويلا»، ذلك أنهم أدركوا أن «المغنى» يمزح.. إن إنهاء المشهد، بهذه الطريقة، يبدو كما لو أنها زغرودة فى جنازة.

تتدهور العلاقة بين المنصور وابن رشد، وبأداء محمود حميدة الساطع ننتبه إلى أن «الملك هو الملك»، وأن «المنصور» لم ولن يغفر تبسط ابن رشد معه، فالفيلسوف كان يحلو له أن يخاطب الخليفة بكلمة «يا أخى».. وبلغة عصرنا، وقع المثقف فى خطأ اعتبار نفسه صديقا للسلطة، وأنه فى مأمن من تقلباتها وأنيابها.

ومع أفول نجم ابن رشد، يرتفع شأن الشيخ رياض، الذى يكمل المديح للخليفة.. وبصوت أحمد فؤاد سليم القوى، الواثق، المفعم بالعاطفة، يلقى خطبة مؤثرة فى جماهير تهتز بعباراته الطنانة.

يتوغل «المصير» إنسانيا، داخل روح ابن رشد، الذى يبدو، فى بعض اللحظات، كما لو أنه فقد الثقة فى تأثير كتاباته على الآخرين.. ويصل نور الشريف إلى درجة رفيعة من الأداء عندما ينزعج من تحولات «عبد الله» الذى أعطى لنفسه الحق فى تكفير المختلفين معه، فبوجه متألم، وصوت تخنقه عبارات من يمنع نفسه من البكاء، يسأل نور الشريف الفتى المجهول عما يعرفه عن الحق، الطب، الرياضيات، الفقه، الكيمياء، الفلك؟ وفى لحظة يأس، يكاد ابن رشد يحرق كتبه.

أمير الظلام، الإرهابى، الذى يؤدى دوره ممثل مفاجأة، مجدى إدريس، يظهر علنا فى الشارع، مع رجاله المسلحين، على صهوات جيادهم، ليفرض سطوته، ويثأر من «مروان» الذى أذله فى موقف سابق.. يطلب من «مروان» أن يركع له، وما أن يتردد «مروان» حتى يلقى طعنة رمح غادرة فى ظهره.. وعندما يتهالك قتيلا، يودعه كمال الطويل وداعا مؤثرا، يمس شغاف القلب، بتوزيع لحن أغنية «على صوتك بالغنى» توزيعا حزينا، يفيض بالأسى.. هنا، تأتى الموسيقى كمرثية تليق بمغنى الحياة.

«على صوتك بالغنى» تمتلئ بالمعانى النبيلة، تعبر عن التمسك ببهجة الحياة، بسيطة الكلمات، سلسة، ذات لحن طيع، لين، يغنيها محمد منير بروحه ويرددها الفيلم عدة مرات، تأتى فى أوقاتها تماما، لذلك فإنها تندمج فى نسيجه.. لكن، فى المرة الأخيرة، بعد رحيل «مروان» ينتاب المغنين نوبة عجيبة من الرقة الزائدة، وبدلا من أن يقولون «على صوتك بالغنى» يقولوا

«علی ســـــوتك بـالغنی».. أی بـالسين وليس بالصاد!

يقـرر الخليفـة مـصادرة وحرق كـتب ابن رشـد، ونفيه، مع مجموعـة أخرى من العلمـاء.. وبهدف إنقاذ مؤلفاته، يتولى «الناصر» تهريبها بنفسه إلى مـصـر، وينجح فى مـسعـاه.. وتحاول قـوى الظلام أن تستدرج «عبد الله» و «الناصر» فى التآمر ضد والدهما، لكنهما يبلغان «المنصور» بالمؤامرة، والتى كـان إبعـاد ابن رشـد حلقـة من حلقـاتهـا.. ولا يفـوت الفـيلم أن يؤكـد مـقـولـة «المنصور» بالظلم الذى وقع على ابن رشد، فإنه يرفض العـفـو عنه، ذلك أنه يرى العـيـب، كل العـيب، أن يتـراجع الحـاكم، سـريعـا، عن قـرار اتخذه.. حتى ولو كان القرار خاطئا.

فى الساحة، أمام القصر، وبينما يصعد الشيخ رياض، السلالم مغتبطا، يبدأ إحراق كتب ابن رشد، الذى يتابع الموقف، جالسا فى عربة تجرها الجياد، فى طريقه للمنفى، صامدا، متماسكا.. وهذه النهاية الموائمة لروح الفيلم، يحشرها يوسف شـاهين عندمـا يدفع نور الشـريف للنزول من العربة، بعد أن علم بوصول كتبه إلى مصر، ليندفع، على الطريقة الشاهينية، مصافحا العسـاكر، قـائلا: «شكرا.. شكرا.. متشكرْ قوى»!.

«المصير» فى المحصلة الأخيرة، فيلم كبير بطموحه، وانجازه، وموقفه، وشجاعته فى اقتحام تخوم معتمة، مسلحا بأنوار العقل، وضياء عواطف تعشق الحياة.



س

سينما

المصائر فى المصير

حلمى سالم

«اللهم احمنى من المستنيرين، أما الظلاميون فأنا كفيل بهم».

لعل هذه الجملة هى لسان حال يوسف شاهين، حينما يعاين ردود أفعال المثقفين- وخاصة التقدميين والديمقراطيين منهم- تجاه فيلمه الكبير الأخير: «المصير».

والحق أن تأمل موقف الكثير من هؤلاء المثقفين تجاه الفيلم، يثير العديد من التداعيات الحائرة.

كان المأخذ الثابت على معظم أفلام يوسف شاهين- منذ "العصفور"، على الأقل- هو الغموض والتعقيد والتكنيك الفنى المتعالى على وعى الجمهور والخالى من القضية الوطنية أو الاجتماعية الواضحة. والآن فإن مأخذ المثقفين على "المصير" هو الوضوح الزائد وسيطرة "المضمون" الفكرى على اللغة السينمائية وسطوة "القضية" على "الفن".

ولم يكن يروق لهؤلاء فى السابق ردّ يوسف شاهين: «إننى أصنع أفلامى للأذكياء لا للأغبياء». ولم يرق لهم حاليا ردّه بأن له همّاً أساسيا يريد أن يبرزه بدون إهدار الفن الجميل.

إن هذا التراوح بين الطرفين النقيضين لدى هؤلاء المنتقدين إنما يشى بغياب نظرية نقدية جمالية ناضجة، متكاملة، متوازنة، صحية، تعفينا من هذه المراوحة العجيبة، بما تتيحه لنا من تصور واسع عميق يضم الحاجة "الفكرية" إلى

الحاجة "الجمالية" فى سياق نظرى سليم: سياق يرى أن "الأشكال" الفنية هى نفسها "مضامين" فكرية، وأن "المضامين" الفكرية البديعة بدون أساليب فنية راقية هى كلام فى الهواء.

***

ويبدو أن موقف المثقفين- المستنيرين خاصة- من "المصير" يخضع لاعتبارات كثيرة عديدة، ليست كلها فنية!

فليس مستبعدا أن يكون هؤلاء المثقفون المستنيرون قد انزعجوا من هذه الهالة الكبيرة - محليا وعالميا- التى حظى بها فيلم "المصير" باعتباره عملا فنيا مناهضا للإرهاب والتطرف، بينما هم- المثقفون المستنيرون- يناضلون منذ سنوات عديدة فى سبيل العقلانية والعلمانية ونبذ التطرف، بدون أن يحقّق نضالهم- من مؤتمرات وندوت وكتب ومحاضرات وملتقيات- ربع ماحققه شاهين بضربة فيلم واحدة من احتفاء مدوّ، داخليا وخارجيا، بحيث أن مؤرخى الثقافة لابد سوف يعتبرون "المصير" واحداً من أقوى الردود الإبداعية والثقافية على التطرف!

***

أبرز المآخذ على "المصير" هو طريقة تصويره لابن رشد، المفكر العربى الإسلامى. وقد اتفق - فى هذا المأخذ - المستنيرون والدينيون على السواء. فقد كتب فهمى هويدى، الكاتب الإسلامى المصنف مستنيرا، مقالا بجريدة الأهرام بعنوان «جنايتان بحق الماضى والحاضر» (١٩٩٧/٩/١٦)، متهكما ومتهما الفيلم وصاحبه بأنهما يقدمان "الرقص" كحل عبقرى لمشكلة الإرهاب فيما يشبه "مبادرة" فى الصراع الفكرى الراهن، تنهض على أساس أن «الرقص هو الحل».

ويأخذ هويدى على شاهين عبثه بصورة ابن رشد وعبثه بالتاريخ واستباحته موضحا أن الفيلم- كما قال د. عاطف العراقى - ملئ من الناحية التاريخية «بالكبش والتدليس» بما يشكل «فضيحة لا تغتفر بحال».

والواقع أن موقف فهمى هويدى يعبر - بصورة أو أخرى- عن رأى كثير من المثقفين. فهذا الرفض لصورة ابن رشد فى الفيلم شاركه فيه مثقفون كبار مثل د. عاطف العراقى أستاذ الفلسفة الإسلامية ود. جلال أمين وحسين أحمد أمين، بل والناقد المثقف المستنير مصطفى درويش الذى كان رقيبا ذات يوم، حيث أرسل رسالة تضامن إلى فهمى هويدى بعنوان «فيلم هابط ووصمة عار» (الأهرام ١٩٩٧/٩/٢٣) مؤكدا أن «سيناريو المصير لايدل بشكله على تقدير سليم لشخصية ابن رشد ولا عن براعة تجعل تناول سيرته سينمائيا سلاحا فعالا فى معركة الحفاظ على قيم التنوير»!

***

وفى مسألة ابن رشد هذه، أود أن أسوق الخواطر الموجزة التالية:

الفنان ليس مؤرخا، وليس مطالبا بتقديم الوقائع التاريخية لمتلقى عمله الفنى. كما أن متلقى العمل الفنى لا ينشد من هذا العمل الفنى التماس الوقائع التاريخية، فتلك إنما تُلتمس فى كتب التاريخ لدى المؤرخين.

وهنا أود أن أذكّر الجميع بأن يوسف شاهين

قد التزم الوقائع التاريخية التزاما حرفيا، فيما سبق، وذلك فى فيلمه الكبير «الناصر صلاح الدين».

والحقيقة أن يوسف شاهين لم يقصد إلى تصوير فيلم واقعى تاريخى عن حياة ابن رشد وعصره وصراعه ومأساته، بقدر ما كان يقصد إلى إنجاز فيلم راهن حول مأساتنا المعاصرة، وإن اتكأ فى ذلك على قيمة ابن رشد، إنطلاقا من بعض التماثلات فى المأساة السابقة والمأساة الراهنة.

وعلى ذلك فليس فى الأمر ابن رشد، بل هناك مأساتنا المعاصرة بذريعة فنية من الزمن القديم. وإذا وضع المشاهد فى ذهنه أنه ليس ذاهبا لمشاهدة ابن رشد، بل هو ذاهب إلى فيلم عصرى راهن، فإنه سيعفى نفسه من مشقات عديدة، وسيعفى الفيلم من إدانات غير مطلوبة.

«الحل هو الرقص» نعم، بمعنى أن حب الحياة وبهجة المدنية الحيوية هو الحل. هذا هو المعنى العميق للرقص والغناء فى المصير، أما السخرية والتعسف فى التفسير بوضع الجملة هكذا فى شكلها المتناقض: «حل التطرف بالرقص» فهو إساءة فهم وإساءة نية فى آن.

***

على أن السؤال الجذرىّ الذى تثيره هذه الزوبعة هو : لماذا كل هذا الحزن على شخصية ابن رشد فى "المصير" وما لحقها من تشويه؟

هل يريدون للفنان أن يسير حذو التاريخ حرفيا؟

نحن جميعا نتفق على أن الفنان ليس مطالبا بذلك وعليه فإن الفنان لا يسرد تاريخا ولا يصور شخصية تاريخية بدقائقها الواقعية. إنما الفنان يجسد تصوره ورؤيته هو للشخصية التاريخية. ولذا فقد اهتم يوسف شاهين بالجوانب التى تعنيه فى ابن رشدى: العقلانية وتأييد حب الحياة، ومفهومه عن أن الله واسع، ورؤيته التى تؤكد أن الحياة تخلق النص، لا النص يخلق الحياة.

وإذا كان الخريجون على ابن رشد يعرفون أن جوهر فلسفة بن رشد العقلية- التى بسببها نفى وشُرّد- هو التأويل (تأويل النصّ القرآنى أو النص المقدس بما يتماشى مع العقل والخبرة الإنسانية ومعايش الحياة) فإن ما فعله شاهين بابن رشد هو استجابة للفلسفة الرشدية فى التأويل: لقد أوّل شخصية ابن رشد بما يتماشى مع متطلبات قضيته وصراع عصره الراهن.

وعلى هذا فإن يوسف شاهين يصبح أكثر "رشدية" من كل الباكين على ابن رشد. إذ بمفاهيم ابن رشُد نفسه: فإن ابن رشد يُعتبر «نصا مقدسا» بالنسبة للمعاصرين. وعلى المعاصر أن "يؤول" هذا النص المقدس القديم بما يفيد حياته الراهنة.

هذه هى الحكمة الرشديّة ببساطة، نفذها شاهين- ببداهة واعتناق عميقين- عليه هو نفسه.

وهنا يمكن أن نخطو خطوة جديدة فى التأمل متسائلين: والأمر كذلك، ألا يصحّ لنا أن نعتبر المدافعين عن نصاعة الصورة التاريخية غير المؤولة عصريا لابن رشد "ماضويين" بمعنى من المعانى "وارتداديين" بصورة من الصور؟

«ابن رشد لا يتجزأ».

فإذا كان ذلك كذلك، ألا يغدو من حقنا أن نستغرب أن يقف البعض من المستنيرين منافحين عن صورة ابن رشد ضد مافعله به يوسف شاهين، بينما هم ينافحون ضد ماتفعله التيارات الدينية الراهنة من دفن وإنكار لمقولات ابن رشد الأساسية: الصلة بين الحكمة الفلسفة، وبين (الشريعة) عن طريق التأويل، إعمال العقل فى كل شيء، الأخذ عن الغرب والترجمة عنه بما يفيد حاضرنا وحضارتنا.

وفوق ذلك، فإن بعض هؤلاء المنافحين عن الرشدية غالبا ما يقفون مواقف «ضد رشدية» حينما يترصدون الإبداعات الفنية والأدبية المجترئة على التقاليد المستتبة، فيها جمونها ويقدمون بشأنها البلاغات الكيدية للسلطات الإدارية والقضائية.

وهم بذلك يعادون بن رشد نفسه فى صميم فلسفته التى دفع حياته ثمنا لها: حرية العقل وحرية الخيال وأولوية الحياة على النصوص!

لا نكون بعيدين عن الصواب، حينئذ، حينما نرى أن مثل هذه التجزئة لابن رشد هى نوع من الانتهازية الفكرية الدفينة!

وأن المصلحة الذاتية فى تثبيت الماضى هى التى دعت هؤلاء إلى إنكار صورة ابن رشد فى "المصير"، وليست المصلحة العامة، لأن المصلحة العامة النزيهة تقتضى الدفاع عن "كل" ابن رشد وعن تسييد منهجه فى حياتنا المعاصرة.

* * *

أنا واحد من محبى ابن رشد ومن الداعمين لأفكاره، وقد نشرنا منذ سنوات قليلة فى «الديوان الصغير» بمجلتنا «أدب ونقد» النص الكامل لرسالته العظيمة الشهيرة «فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال». ومع ذلك فلم انزعج كل هذا الانزعاج حينما شاهدت "المصير"، لأننى أدركتُ أن ما أراه هو "تأويل" شاهين لابن رشد، وهو رؤيته له التى ركزت على ما يعنى المواطن المصرى والعربى المعاصر فى معركته ضد التطرف. ولأننى أدركت أن ابن رشد ليس هو هدف الفيلم، بل إنه تكأة يتكئ عليها الفنان المعاصر لإبلاغ رسالته الكبيرة.

* * *

لست أقصد مما سبق أن "المصير" خالٍ من أية عيوب. وهل يخلو عمل فنى- مهما كان عظيما- من العيوب؟ لكننى ركزتُ على إبداء الرأى فى مسألة صورة ابن رشد فى الفيلم.

وليس من شك فى أن "المصير" حافل - ككل عمل كبير- بالمآخذ. لكننا ينبغى أن نفهم هذه المآخذ فى سياقها الأشمل والصحىّ، فلا ندعها تذهب عنا جمال العمل وعلوه.

سيأخذ بعضنا على لغة الحوار فى الفيلم عاميتها «الشوارعية المعاصرة»، غير أننا يمكن أن نفهم ذلك فى إطار سعى يوسف شاهين لإيجاد مفارقة دائمة بين الموضوع (التاريخى أو القديم أو الجليل) وبين لغته، مثلما فعل فى "المهاجر" حينما تحدث المصريون القدماء بنفس هذه اللغة «الشوارعية المعاصرة». وهو سعىٌ يهدف إلى كسر الإيهام، كما يحدث فى المسرح عند كسر الحائط الرابع؟

ولعلنا نسأل: لو كانت اللغة هى العامية غير الشوارعية أو كانت هى الفصحى المعاصرة أو كانت الفصحى القديمة الخاصة بعصر ابن رشد

نفسه، هل كان ذلك سيصبح هو الواقعية أو الأقرب للأستساغة؟ لا أظن بالطبع. الاغتراب فى اللغة المستعملة واقعٌ فى كل حال، فليختر المخرج- إذن الاغتراب الذى يحقق معه تأكيده على معاصرة القضية وراهنية الرسالة.

وقد يأخذ بعضنا على الفيلم ميله للتحدث إلى الغرب فى أحد خيوطه. ولعلنا نفهم ذلك فى إطار أن ابن رشد نفسه ليس مفكرا محليا بل هو مفكر عالمي، وثمة معاهد ودروس باسمه فى فرنسا وأسبانيا وغيرها، كما أن يوسف شاهين ليس فنانا محليا فحسب، بل هو مخرج للدنيا كلها. الحضارة الإنسانية واحدة، وإن تعدّدت داخلها الموجات المتنوعة. ونحن نعرف أن ذلك الخط الكونى خيط أساسى فى أفلام شاهين فى السنوات الأخيرة، حيث هو منشغل بصراع (أو حوار) الحضارات، ومنشغل بفكرة التعايش الدينى بين المعتقدات الدينية، ومنشغل بصورة الآخر عن الذات وصورة الذات عن الآخر. وأفلامه «اليوم السادس، الوداع بونابرت، حدوته مصرية، إسكندرية ليه، إسكندرية كمان وكمان، المهاجر» كلها دليلٌ على سعيه إلى التلاقى (أو التلاطم) الحضارى.

ومع ذلك، فإن الرجل لم يجامل دول الغرب أو يغازلها كما قيل، بل على العكس نقدها نقدا قاسيا بتصويره محاكم التفتيش الاستبدادية وبقوله المباشر إن الغرب كان يعيش فى ظلام العصور الوسطى وفى غيابه الجهل حينما كان الأندلس وابن رشد يملآن الدنيا حضارة وفكرا ومدنية!

***

الحل ليس بالرقص.

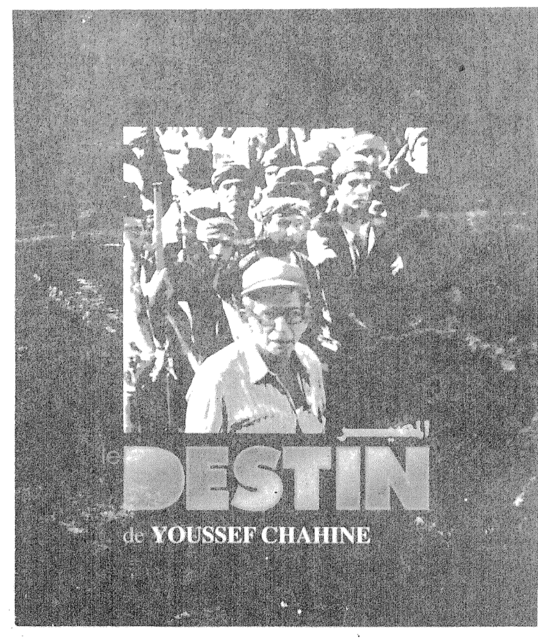
إن شاهين لم يقدم حلا لمشكلة التطرف والإرهاب فى "المصير"، ولم يكن مطالبا بتقديم هذا الحلّ، سواء كان الحل هو الرقص أو غيره. إنه يجسد المشكلة/ المأساة تجسيدا دراميا داميا. وإذا أردنا نحن أن نستخلص من هذا التجسيد الدرامى حلاً، فإن التعسف المغرض الضيق وحده هو الذى يدفع البعض للزعم بأن الحل الذى يقدمه الفيلم هو الرقص.

الحل الذى يقدمه شاهين لمشكلة التطرف - كما استنتجته أنا كمواطن لايتذرع بالدفاع عن صورة ابن رشد لمهاجمة الفيلم- هو حلٌ متعدّد الأبعاد:

هو تسييد العقل وحرية الرأى وحرية الإبداع والاجتهاد، هو الانحياز للحياة على النص أو تفسير النصّ بحسب الحياة لا تفسير الحياة بحسب النصّ (ولعل هذه النقطة هى محور الصراع كله قديما وحديثا، وهى ما تزعج الكثيرين).

هو ألا تتواطأ السلطة مع الإرهاب والتطرف، لأن تواطؤها يجعلها شريكة فيه. هو التعايش الدينى والتسامح العقائدى، سواء بين فرقاء الدين الواحد أو بين الأديان المختلفة. وكل تلك الحلول يمكن بالفعل إجمالها فى كلمة واحد هى "الرقص" بمعنى "الحياة". الحل هو الحياة لا الموت!

هذه هى الحلول العديدة التى يقدمها "المصير"، أما الاقتصار الساخر المصر على أن الحل هو الرقص، فهو سخرية فى غير مكانها، تنم عن التعسف والتجاهل، وتنم- قبل ذلك - عن الخوف من الحلول الحقيقية العديدة التى يقدمها "المصير".



هذا الانزعاج السلفي- غير العقلاني- هو ما يجعلنا نقول: إذا أصرت النخبة المثقفة على هذه النزعة الماضوية الدفينة وعلى هذه التجزيئية الانتهازية فى النظر والسلوك، فبئس "المصير" لنا جميعا!

وحينئذ سننضم إلى لسان حال يوسف شاهين فى قوله: «اللهم أحمنى من المستنيرين، أما الظلاميون فأنا كفيل بهم».

هنا- بحق- «الفضيحة التى لاتغتفر بحال».

ومهما يكن من أمر:

يا چو ، ويا كوثر مصطفى، ويا محمد منير: «لسه الأغانى ممكنة».

س

سينما

لم تكن موفقا يا جو

محمود خير الله

مع بداية فيلم المصير، يبلور (جو) مهمة الفيلم ، حيث تحكم محكمة التفتيش الفرنسية بالتنسيق مع الكنيسة بحرق المترجم الذى قام بترجمة كتب ابن رشد في القرن الثانى عشر الميلادى، ويبلور المشهد التعصب الدينى حينما يكون سلطة على العقل والمعرفة والإشارة واضحة فى هذا الإسقاط الأولى حيث علينا قبول أى سلطة فى مواجهة التيار المتطرف الإسلامى الذى سيؤل بالمجتمع العربى إلى نفس المصير المؤلم للمترجم الفرنسى المحروق.

وبين مشهد البداية (حرق المترجم الفرنسى) ومشهد النهاية (حرق مؤلفات ابن رشد) ينمو الحدث السينمائى الذى لعبت فيه كاميرا محسن نصر وموسيقى (كمال الطويل ويحيي الموجي) دورا عبقريا كان الفيلم بدونهما سيكون بلا أي مميزات.

يتعامل الفيلم مع العقل فى شخص (ابن رشد) والجهل فى صورة الجماعة الدينية فى الأندلس وعلى رأسها الشيخ رياض، ونظراً لاتساع هذا المضمون تم تنظيم شخصيات الفيلم فى سياقين سياق المدافعين عن العقل والمحبين للحياة وهم ابن رشد (نور الشريف) أبو يحيى شقيق الخليفة المنصور (سيف عبد الرحمن) والناصر ابن الخليفة المنصور(خالد النبوى)

والغجريان مروان وزوجته (محمد منير وليلى علوى) ثم زوجة ابن رشد وابنته (صفية العمرى وروجينا) وهؤلاء فى مواجهة الجماعة الدينية وهم: الشيخ رياض (أحمد فؤاد سليم) وأعوانه عضوا الجماعة الدينية النشطان (عبد الله محمود) و(حسن العدل) وعبد الله ابن الخليفة (هانى سلامة) وعلى رأس هؤلاء جميعا الخليفة المنصور (محمود حميدة).

وبداية لم يحاول يوسف شاهين الدفاع عن العقل بـ (ثوب العقل) بل بأدوات غير عقلية أحيانا، وحيث إن العمل سينمائى لابد أن تكون اللغة السينمائية فيه هى السبيل للفكرة لكن يوسف شاهين لم يفعل ذلك وترك العمل السينمائى ضحية المضمونى وحده هذا المضمون الذى فرّغ المشهد من المحتوى السينمائى و كان المضونى هو المحرك الأول فى الفيلم وهذا ليس من دور الفن ، ولا ننسى أبدا أعلى مشاهد السينما عند (جو) فى (الأرض) حينما تصارع على الشريف وعزت العلايلى على (سقية الأرض) ثم سقطت أثناء صراعهما (جاموسة) فى بئر فكان المتصارعان أول من تدافع لإخراج جاموسة من بئر مع مشهد المعاناة والتعب على الملامح حتى خرجت الجاموسة على أيدى المتصارعين كدليل لتعبير السينمائى عن المضمونى واستخدام مفردة سينمائية لتظهر الفكرة لا العكس.

كان من الممكن أن ينطلق الفيلم من تحليل لنفسية عضو الجماعة الدينية والظروف الموضوعية والاجتماعية التى تدفعه للانضمام لجماعة دينية، ثم يحلل روح الخطاب الذى ينبعث من الوجوه والحركات والتصرفات والميراث الأخلاقى والقيمى وانعكاسه على السلوك والتفسير الاقتصادى لهذه الظاهرة الاجتماعية ولماذا تصدر الجهل والطاعة العمياء ومفاهيم الولاء الأعمى فى غياب المعرفة والمناقشة وغيرهما من قيم العقل.

كان لابد أن نرى عالما حقيقيا لهذه الجماعة الدينية بدلا من تصويرها مجموعة رجال تحت قيادة أمير له وجه كاريكاتيرى يسكنون الصحراء ومن هناك ينزلون المدينة ويستطيعون تجنيد أعداد هائلة من البشر.

أبسط مزايا العقل هى الموضوعية ولكى تدافع عن العقل فى الفن لابد أن تتحلى بالموضوعية، إذا انحزت فأنت ضد المنطق ولا تدافع عنه بل تدافع عن هدف شخصى وهذا ليس له علاقة بالفن.

لقد استسهل جو أن يرصد الخارجى فقط ليقيم المقارنة بين العقل وحب الحياة من جانب والجماعة الدينية وشظف العيش من جانب آخر، لتكون المقارنة ظالمة للجماعة وهنا يكمن دور الفيلم الذى يحرك وعى المشاهد تجاه ابن رشد الذى لا نحبه من عقليته بل من حبه للحياة ونجد شظف العيش عند الجماعة الدينية فى مواجهة الرقص والغناء والطعام الشهى عند ابن رشد وجماعته.

هل عرف صناع الفيلم شيئا عن حياة جماعة الحشاشين أو جماعة القرامطة؟ نحن لانريد من يزكّى

مفاهيم حب الحياة شفاهة فقط بل نريد أن نتأثر بالحدث الدرامى الذى يدفعنا لنتساءل فيذهب كل منا إلى حيث يجد الإجابة، والسؤال الذى يطرحه الفيلم هو: هل نضع إزكاء دور العقل فى مواجهة نبذ الجهل أم ترشيخ اللهو فى مواجهة التزمت؟، أنا أريد من يقلقنى تجاه عالمى بعمل سينمائى لا من يكرس المفاهيم المجردة (الأفكار زى الطيور لها أجنحة لازم توصل للناس) فى حين يفعل مايفعله الخطباء على المنابر، ينطلقون من وعى غيبى لإثبات أهمية العلم.

لقد كرس (جو) مفردات اللغة السينمائية فى الفيلم لحب الحياة والرقص والغناء فى مواجهة الطاعة العمياء وشظف العيش للجماعة بحيث لم يتحرك فى تحليله لإنسان هذه الجماعة إلا قيد شعرة ضئيلة لا تكفينى لأعرف أية جماعة دينية يريد وأى زمن ينظر من خلاله على زماننا وأى بطل أسطورى يريده أن يتكرس فى عقولنا هذه المرة، لقد أصبح الرقص حليفا للفلسفة هكذا ببساطة، وتجهيل الآخر حليفا للصوت الواحد، والدفاع عن العقل من خلال (أحادية النظرة) التى يرفضها العقل وتمجها الفلسفة عبر كل العصور.

ولم يوفق الفيلم فى التعبير عن الجماعة الدينية إلا فى مشهد واحد هو مشهد دوران الكاميرا حول نفسها من خلال نفق طويل فى تعبير عن دوران الفكر الدينى حول منطلقات ثابتة فى حين يكون المركز واحداً والحلقة مفرغة.

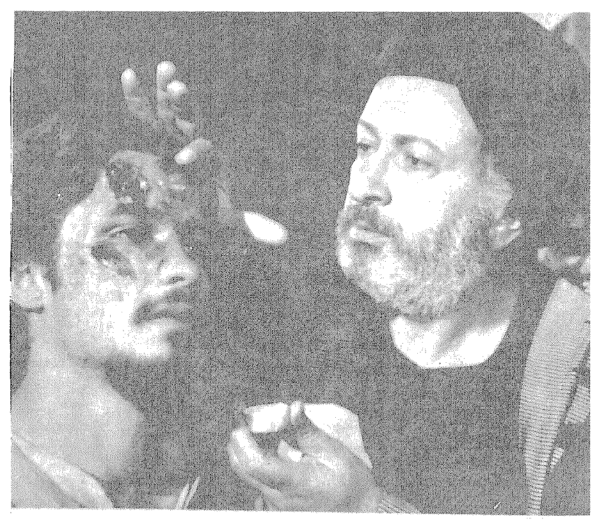
لقد كان الفيلم غير منطقى فى تناوله كما قلنا لكن أن يحدث ذلك فى سياق هذا الحوار الردئ فلهذا معنى آخر.

يضع (جو) حواراً عاميا بسيطا وسطحيا لفيلمه التاريخى متصورا أنه السبيل الوحيد للوصول للمشاهد، فيقع فى منزلق خطير بمساعدة خالد يوسف، إن العامية المصرية لغة شديدة الكثافة وتحمل مفردات أكثر خصوبة من غيرها، لكن أن تقول ابنة ابن رشد لابن الخليفة (أنت بقف) حينما يسرف فى مغازلتها فهذا شىء لا يصدق.

تتضاعف مأساة الحوار حينما يدور بالعامية المصرية بين أجواء (الأندلس) وعلى لسان (يوسف الفرنسي) الأصل والمولد، مأساة الحوار تأخذ بعداً آخر حينما يخاطب ابن خليفة الأندلس عالما مصريا فى مصر فيكون حوارهما عاميا مصريا بلافروق من أى نوع، لنتخطى التواريخ والأرقام والأسس لكن لا يجب أن نتخطى زكاء المشاهد حتى نصبح عباقرة فى الفن.

إن اللغة أحد أشكال الوعى بالتاريخ، لقد كانت هناك عاميات عربية، لكن أن تظل سجناء تصور: العامية المصرية هى الأشمل العامية المصرية هى الأسهل ونضع على لسان ابن رشد وزوجته الألفاظ العامية الركيكة التى تحيلنا لطريقة (جو) نفسه فى الكلام فهذا خطأ رهيب لا يمكن أن يتجاوزه وعى المشاهد الفطن.

الأخطر فى عامية الحوار وركاكته هو قاهريته وحديثه عن الفكر المستنير والعقل والدين ودفاعه عن التنوير وتناوله المنطق والفلسفة



والعلم وحربه للجماعات الإسلامية المتطرفة لذا سقط الحوار فى هوة الخطاب الإعلامى المباشر والمعاصر وأحال بوضوح إلى صراع السلطة المصرية والعربية لهذه الجماعات المتعصبة، أما السلطة فهى لا تدافع عن العقل بقدر ما تدافع عن (نظامها الحاكم) وهى بمشروع القراءة للجميع (مثلا) تحافظ على كيانها فى بث روح التثقيف للمواطن التابع والمطيع لمنظومتها وكذلك يفعل بنا (مصير) جو يريدنا مبهورين ومطيعين ومتحجّرين عند تصوره هو ليصبح ابن رشد مواطنا مصريا فى القرن العشرين، و يصبح الرقص حليفا للفلسفة وتصبح العاميات العربية فى القرن الثانى عشر الميلادى هى العامية القاهرية المعاصرة وحدها ليكون الفيلم قراءة أخرى لمشروع القراءة للجميع.

لانتهم الفيلم وننبش فى نوايا صناعه ولكن نحلل ما رأيناه ونفكر فى خلاصة ذهن أفنى فى العمل السينمائى ونقول له: Stop لم تكن موفقا يا (جو).

المصير ومغازلة السلطة

أسامة حبشى

ليس من قبيل الصدفة ، أن يكون عام (المصير) ليوسف شاهين هو نفس العام الذى تحتفل فيه فرنسا بمصر، وليس صدفة أيضاً أن يختار (يوسف شاهين) (أبن رشد) بطلاً لفيلمه ، كتعبير عن التقاء الشرق بالغرب، تزامناً مع مرور مائتى عام على الحملة الفرنسية وقدومها لمصر، كنموذج أيضاً لتلاقى الشرق بالغرب، كل ذلك يأتى منطقياً ومرتباً بشكل مقصود.. ولكن غير المنطقى - فى كل هذا - أن يخرج علينا (شاهين) أو (جو) كما يحب، بهذا (المصير) الملئ بالسطحية فى المعنى والمضمون وإن أمتلك الفيلم جمالية المكان وسحر الصورة فى بعض المشاهد، وسينما يوسف شاهين دوما تثير الجدل والفكر ، سينما تمتلك مضموناً حاداً كالسيف مهما كانت العواقب وانتظار فيلم شاهين يعنى انتضار الفكر والجدل والمضمون .. والمصير كان لنا هكذا - خاصة بعد سفره لكان .. وخروجه للمسابقة ثم دخوله ، ثم جائزة اليوبيل الذهبى للمهرجان عن مجمل أعمال شاهين .. ولكن بحق جاء المصير بعيداً عن سينما يوسف شاهين .. وكأننا فى طريقنا لفقد آخر قلاعنا ألا وهى سينما شاهين نفسها، بعد أن ضحى شاهين بالسينما الخاصة به وبنا فى سبيل "كان" وفى سبيل المضالحة

والمغازلة للسلطة حينا وتقديم المبررات لعجزها حيناً آخر..

فيلم (المصير) والذى بدأه (شاهين) بمشهد المفكر الفرنسى مترجم كتب (ابن رشد) لنرى حال الغرب وظلماته قبل الدخول فى حال الشرق وظلماته المماثلة.. ولكن أندلس شاهين غير الأندلس التى نعرفها أو أسبانيا المسلمة .. إن صحت التسمية ، فيوسف شاهين جعل فيلمه اسقاطاً مباشراً على الوقت الحالى وضرب بالفترة التاريخية وبابن رشد عرض الحائط .. ولم يستغل من الأندلس سوى المكان واسم (ابن رشد)، وأندلس (جو) يحكمها خليفة مستبد مغرور .. لا يعرف مصالح بلاده ولا أولاده .. له ولدان كل فى شأن، الأصغر (عبد الله) محب للحياة وللرقص، وعلى علاقة بفتاة غجرية ، تنجح (الجماعات الإسلامية) فى تجنيده معهم .. فيكفر كل من حوله .. الأكبر (الناصر) محب للسلطة ويريد الجمع بينها وبين الفكر لذلك نراه قريبا من ابن رشد .. وهناك القادم من الجهل والتخلف لبلاد النور ذلك الفرنسى (يوسف) ابن المفكر الذى حرق فى بداية الفيلم، يقيم مع أسرة ابن رشد التى تحبه من أول لحظة نتيجة (عيونه الزرقا)، وأيضاً من مقربى ابن رشد والى قرطبة (أخو الخليفة) (أبو يحيي) وعلى الجانب الآخر نجد (الجماعات) المنظمة جداً، والتى تعرف ماذا تريد وكذلك كيفية الوصول لما تريد أيضاً، يحركها قائد واعى ثرى (الشيخ رياض) .. يبدأون بتجنيد ابن الخليفة (عبد الله) .. يحاولون قتل مروان الشاعر المغنى (المغربى الأصل) .. يحرقون دار ابن رشد كل هذا فى الخفاء .. إلى أن يصلوا لمرحلة الجهر فيقتلون المغنى .. وينجحون فى انتزاع أمر النفى والحرق لكتب ابن رشد خلال (مجلس العشرة).. وسط كل ذلك نجد محاولات التصدى من قبل "ابن شد" و"الناصر" ابن الخليفة الأكبر .. لكنها محاولات فاشلة.. ونجد محاولة نسخ الكتب التى تتم بعيداً عن علم ابن رشد نفسه تحت رعاية (أبو يحيي) والى قرطبة - الأمر يتم وكأننا نرى مكتبة الأسرة .. يوسف الفرنسى يأخذ نسخة لبلاده فى رحلة شاقة وعسيرة يكون أخرها ضياع الكتب فى المياه .. فيقرر العودة للأندلس.. وكأنه كان كمن يحمل أسفاراً وفقط لا كما صدره لنا شاهين - كإنسان ذكى وحريص على العلم وعند قدره على التوقع لما سيحدث .. النسخة الثانية يحملها "الناصر" ابن الخليفة لمصر .. (الحاضنة لفكر ولآراء ابن رشد) فيسلمها لفخر الدين الرازى فى رحلة سهلة وقصيرة وعكس رحلة (يوسف الفرنسى) وهناك المحاولة الثالثة لتهريب الكثير للمغرب عن طريق (مروان)المغنى لكنه يقتل قبل بدء الرحلة ، وعندما يعلم ابن رشد بتوصيل كتبه لمصر يلقى بأخر كتاب فى الحريق بنفسه، لتظلم الشاشة ونرى عليها (الأفكار لها أجنحة محدش يقدر يمنعها توصل للناس).

جملة جميلة -تكتب بدلاً من النهاية ، وينطق بها (أبو يحيي) أمام الخليفة كتحد لفكرة الحرق، هذه الجملة لو

استغلها شاهين جيداً وجعلها محورية ومضموناً لفيلمه لرأينا "مصير" مختلف عما رأينا ، ولكن زحام المضامين بالفيلم سواء مضمون التنوير أو مضمون القيمة الإنسانية بمفهومها الكوزمو بوليتاني، أو سواء مضمون علاقة الغرب بالشرق .. كل ذلك جعلنا نتوه فى جماليات خارجية فقط على المستوى المكانى حيناً وعلى مستوى سحر الصورة السينمائية حيناً آخر..

هناك الكثير من المغالطات بالفيلم التى نتجت من أن شاهين أخذ إطار الفترة الخارجى فقط وقدم لنا وجهة نظرذاتية عن الواقع الحالى فى ثوب تاريخى كمثال .. الذكر مرتبط بالتصوف وليس بالجماعات الإسلامية وكأخو الخليفة (والى قرطبة) لم يكن على علاقة حسنة ولم يكن يقيم مع الخليفة .. وهو سبب من أسباب غضبه على ابن رشد .. الخليفة نفسه لم يكن بهذا الغرور والاستبداد .. وكان محباً للعلم ومن مجالس العلماء..

بالإضافة إلى أن جميع شخصيات السيناريو ليست بنت واقعها .. وليست مقنعة حتى فى تطورها الدرامى .. فابن الخليفة "عبد الله" المحب للرقص يتحول إلى عضو جماعة بشكل مبرر ومنطقى ولكن أن يعيش كما رأينا فذلك مستحيل .. الخليفة الصارم والمستبد والمغرور صدقه وفى آخر لحظة يعرف خطر الجماعات ويعرف أنه ظلم ابن رشد.. فيعترف بغروره وبخطئه .. وهناك شخصيات مقحمة على العمل الدرامى بالفيلم كشخصية (يوسف الفرنسى) صاحب الرحلة الشاقة والصعبة فى سبيل المعرفة.. ولم هو فرنسى أصلاً؟ ولماذا يكون أول من يقف بجانب ابن رشد قبل الحريق ؟ ولماذا يكون هو المنقذ للكتب قبل حريق الدار بماخبأه من كتب؟ المسألة ليست تعصباً بحكم أنه غربى .. ولكن كان من الممكن صنع فيلم أخر عن ذلك .. عن استفادة الغرب من فكر ابن رشد، بعيداً عن المصير.

حتى شاهين نفسه آثر ضعف السيناريو على الفيلم إخراجياً.. فمرة يأخذ مع رحلة عبد الله فى الجماعات ومرة ثانية مع مروان ومرضه ومرة ثالثة مع رحلة الفرنسى ومرة رابعة مع رحلة "الناصر" ومرة خامسة مع الخليفة - ومرة سادسة مع الجامعات .. ومرة سابعة مع ابن رشد .. وفى كل مرة يركز فيها شاهين ، ينسى المرات السابقة تماماً..

وقد بنى السيناريو على تناقضية المشهد .. (مروان) يغنى ، يصاب، يشفى تحرق دار ابن رشد ، يوسف ينقذ الكتب وهكذا .. وكان الحوار هو المحرك للشخصية وليس سلوكها أو رد فعلها .. لذلك جاء الحوار ضعيفاً حيناً وساذجاً حينا آخر "الناصر" المحب للسلطة وللفكر يقول عن يوسف (أصل أمه كانت عرافه).. أحد أعضاء الجماعات المكلف يضم "عبد الله" يقول لهم (إحنا مالنا .. قالوا يجند ابن الخليفة .. فيجند ابن الخليفة)..حتى الخليفة يعلق على موت مروان (مش كل صرصار يموت فى الشارع الأمن يختل)..

الناصر يخاطب ابنه ابن رشد .. (ح أحبسك فى الزنزانة وأزنك) .. وهناك المغازلة فى الحوار ما بين المسيحى والمسلم عن طريق يوسف والناصر..

الناصر يقول: (لاحظ أن أفضل ما عند العرب الإخلاص).

يوسف .. (وانت بقى فكرهم هنا وأن أفضل سمات المسيحيين الوفاء).

كذلك تقديم المبررات لعجز السلطة . ابن رشد يدافع عن الخليفة المغرور المستبد ويبرر عجزه عن مراعاة مصلحة أولاده وبلده (بأن قدرته كده ح تحمله فق طاقته)..

يوسف شاهين قدم لنا فيلما يصالح فيه السلطة والفكر ويغازل الجوائز من طرف خفى .. يقدم الجماعات منظمة جداً ومتسقة مع نفسها ومع ذلك يضع الحل فى مواجهة تطرفها بالرقص وحب الحياة هل يعقل ذلك؟ وإذا كان الإرهابى لعادل أمام قبلاً قدم التقاء التطرف بالإعتدال عن طريق كرة القدم "من خلال مباراة للفريق القومى .. فهنا يوسف شاهين المبدع والمفكر قبل أن يكون مخرجاً فقط يقدم لنا الرقص وحب الحياة كبديل وحل (ترقص - ارقص .. غصب عنى أرقص.. ينشبك حلمك فى حلمى .. غصب عنى أرقص).

أراد شاهين المصالحة بين كل شىء .. السلطة .. الفكر .. الدين .. حب الحياة الأمر الذى يذكرنا بنهاية أفلام الأربعينيات والخمسينيات حيث اكتشاف الحقيقة فى أخر لحظة وزواج البطل من البطلة (ليلى مراد - أنور وجدى).

.. فيلم المصير فيلم النجوم (نور الشريف،ليلى علوي، صفية العمري، محمود حميدة ، محمد منير، أحمد فؤاد سليم، محمد ملص (المخرج السورى الكبير)، وغيرهم).

لم نر منهم ممثلاً مقنعاً سوى محمود خميدة، ومحمد منير وأحمد فؤاد سليم وفى بعض مشاهد صفية العمرى..

حتى نور الشريف الذى بذل مجهوداً واضحاً لم يكن مقنعاً سوى فى مشهدين جلوسه على السلم (يغزل السبت) - ومشهد تحميله لأمتعته قبل النفى مع صفية العمرى، و(ليلى علوى) أظن أنها لم تكن بالفيلم أصلاً.

أما الثلاثة منير وحميدة وأحمد فؤاد سليم بالفعل رفعوا مستوى التمثيل بالفيلم فمنير بغنائه وتمثيله قربنا من نية يوسف شاهين فى صنع الفيلم و(محمود حميدة) سيطر على الشخصية وقدم بالفعل ما طلب منه حاكم مغرور مستبد وإن تشابه لحد ما مع دوره فى المهاجر (نقصد الحركة ونبرة الصوت) وذلك ناتج من أن الحوار يكتبه شاهين وكذلك تحديد الحركة .. أما أحمد فواد سليم الذى يعيد شاهين اكتشافه منذ المهاجر الأمر الذى يذكرنا بإعادة اكتشاف يوسف شاهين (للمليجى)، فقد جمع "أحمد فؤاد سليم فى عبقريته بين الأداء الذهنى والتوافق العضلى لحركاته كقائد للجماعة وكمحرك لها..

من حسنات الفيلم.. إخراجياً تقطيع اللقطات. أبدع يوسف شاهين فى مشهد الذكر، مستعيناً بإضاءة



واعية وبعدسة مبدع وهو "محسن نصر" وكذلك كان شريط الصوت فى هذا المشهد وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن عبقرية كمال الطويل مازالت موجودة - كذلك المشهد الأول بالفيلم صنعه شاهين بحرفية عالية..

خاصة التقطيع ما بين لحظة الحرق والتقطيع على وجوه الحاضرين وكذلك وجوه التماثيل الموجودة بالكنيسة.

ومازال شاهين يمتلك الشفافية، فى علاقته بالحياة فعلاً قدم لنا رحلة شاقة ممتعة للفرنسى يوسف من خلال الأماكن التى أختارها بعناية وبحس فنى عال.

ومازالت قدرته على تحريك المجاميع قدرة عالية ومنظمة .. وهناك فارسان أخران أخذا بيد الفيلم لحد ما إلى بر الأمان هما مهندس الديكور (حامد حمدان) والمونتيرة الواعية (رشيدة عبد السلام) ، و(رشيدة عبد السلام) تعاملت مع شاهين كثيراً وأبدعت قبل ذلك فى إسكندرية ليه ؟ وهنا استطاعت أن تصنع ترابطا بين الأحداث.

ويبدو أن شاهين منذ المهاجر أصبح مغرماً بالأماكن السياحية وبالإطار التاريخى للأحداث .. وأخيراً نقول يا شاهين نحن نريدك فعد لنا .. (ولا تصالح وإن منحوك الذهب) فالسلطة والفكر طرفا نقيض والجائزة والإبداع خطان متوازيان لا يمكن أن يلتقيا.

م

مسرح

مسرح المرأة بين سالونيكا والقاهرة

مايسة زكى

وأنا جالسة على مائدة الحوار فى مهرجان النساء المبدعات فى سالونيكا فى ندوة المسرح «دور المرأة فى التجديد المسرحى» خشيت من صوتى طول الوقت لدى ذلك الإحساس، إنه طبل أجوف يعكس التنسيق الأجوف المتقن الذى اصطفت به الورقة التى أقرأها.

فى عجالة لخصت دور المرأة فى المسرح بعد الثورة عبر أمثلة وحواديت خاطفة للمرأة ممثلة كانت أم كاتبة أم مخرجة. وضعت القطاع الخاص بممثلاته المشحونات بالإغراء فى مقابل القطاع العام بممثلاته السياسيات فى السبعينيات والثمانينيات فى محاولة للبحث عن المرأة الحقيقية كما تبحث عنها «سوإلين كيز» فى كتابها «النقد النسائى والمسرح»، وبعد أن أرهق الرمز المرأة المصرية فى مسرح الستينيات. وآخذ مقتطفا عن الغوازى فى القرن التاسع عشر من ادوارد لين، بجانب مقتطف عن الراقصة تيودور فى القرن السادس الميلادى التى تابت لتتزوج الملك أوغسطين بعد قرار يعد ثوريا من الكنيسة آنذاك، ثم أضمه إلى اعتزال سهير البابلى، وحتى لا نفقد الأمل وتظل «مصر ولادة» أذكر ما لا يقل عن خمس مخرجات دفعة واحدة فى التسعينيات، وهو حدث غير مسبوق حقا فى تاريخ المسرح المصرى.

والحقيقة أن هذا الرص لم يتجاوز حدود الصنعة بينما تظل حقيقتان جديرتان بالذكر تثيرهما هذه الورقة. الحقيقة الأولى: هى كيف أجيب عن سؤال الندوة الرئيسى «دور المرأة فى التجديد المسرحى» فى بلدى وكيف يكون هذا تقريبا هو السؤال الرئيسى فى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى هذا العام بينما صوت المسرح ذاته أصبح صوت أنثى مقهورا

ومهمشا وقريبا سيلحق بالعورات التى يستحسن عدم ذكرها «لأنها أزمة إبداع وليست أزمة إدارة».

إن الرفاهية التى تتمتع بها بعض المجتمعات فى الثوة على مسرح الرجال ذى التراث الضخم، وتلك السيولة فى تاريخ المسرح النسائى الذى جعلته مرتبطا أيديولوجيا بقضايا المرأة وكفاحها للحصول على حقوقها فى شتى المجالات، لهما ميزتان نكاد نفتقدهما تماما.

فالمسرح لم يعد عادة مغروسة فى ثقافة هذا البلد يعضده إنتاج غزير وليس نشاطا يسرى ويتفاعل فى جنبات مجتمعنا بحيث يلتحم بباقى الأنشطة ومسارات التطور والكفاح، وبعد أن كان طفل الثورة المدلل تخطاه النظام فسقط سقطة نجلاء.

وفى ظنى أنه بنهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات، وقعت ثلاثة أحداث أفرزت اتجاهات مبشرة ما لبثت أن خفتت ولم تتطور وإن ظلت مجرد مسميات.

الحدث الأول هو مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، الذى على الرغم من تأثيره السلبى على النشاط المسرحى الرئيسى، إلا أنه أثر فى جيل بأكمله من المخرجين الشباب لكنه تنازل عن طموحه فى التطور مع السنوات، وفى تكثيف جهوده فى دعوة فرق أكبر تاركا المجال للمصادفة الفنية التى بيدها وصول عروض جيدة للمغرمين بالمسرح، فانطفأ وهج الانبهار سريعا.

أما الحدث الثانى فهو ميلاد حركة نقدية جديدة لها لغة خاصة وطموح نقدى وفنى كبير سبق وواكب الحدث الأول، وكان مقرها مجلة المسرح فى صدورها الأخير من الهيئة العامة للكتاب منذ عام ١٩٨٧، لكن أصوات تلك الحركة تبعثرت لأسباب عديدة.

أما ثالث تلك الأحداث فهو النتيجة التى كان يعمل من أجلها الحدثان الأولان، هى حركة المسرح الحر الذى استفاد منهما، لكنه ظل لقيطا محروما من صيغة إنتاجية تحفظ له استقلاله واستمراريته فى آن، بينما حافظت الدولة على صيغها الإنتاجية البيروقراطية المتردية فكاد يتلاشى الحدث الأخير أيضا ومعه الفرصة فى مد المسرح، ذلك الصوت المهمش الضعيف لعجوز، بحيل من المبدعين الشباب. وإذا كنت أتصور أن تهميش المسرح جعل التفاضل بين النسائى وغير النسائى ضربا من النكات الثقافية ـ على الرغم مما يمكن أن نكتب فيه من أوراق علمية ـ إلا أننى أعود إلى الحقيقة الثانية الجديرة بالذكر التى أثارتها ورقتى فى سالونيكا أو سالونيكى كما يقولها اليونانيون ـ وهى أن اسم المرأة لم يتردد بهذه الكثافة فى المسرح فى دور المخرج إلا من خلال صيغة المسرح الحر الإنتاجية التى تعتمد على التمويل الذاتى والدعم المالى من الدولة أو غيرها، وهى الصيغة التى خرجت إلى حين من سيطرة بيروقراطية الدولة ومعاييرها. وهى حقيقة لها دلالتها فى فكر المرأة باعتبار تحررها وتقدمها رهنا بالخروج عن الأنساق الثابتة البالية (لا ريد أن أقول الأنساق الأبوية ـ لا أحب تلك الكلمة بهذا المعنى).

ولنتابع تلك الأسماء بعد سنوات: عبير على، عفت يحيى، رشا الجمال، كارولين خليل، داليا بسيونى، سارة عنانى.



قصة

عاشق فينوس

د. هشام قاسم

يحدث بالصدفة في كل عدد من عشرات السنين أن يسير إنسان غلبان علي الأرض ويجد تحت قدميه كنزاً ثمينا فينقلب حاله من ضراوة الجوع إلي الاكتفاء والامتلاء.

هذا الإنسان قد يكون مثله..بل هو من القلة الوافرة الحظ من تلك الطائفة حسبما يراه في نفسه وكنزه.

أثناء سيره بصعوبة نحو منزله وقت الغروب.. فكر!

– سأعود إلي بيتي منذ الآن لأستمع إلي السب والزعيق..

وأشاهد الضرب والزق والوقوع علي الأرض.. الذي كثر في هذه الأيام بين والدىّ.

توقف:

– ألا يكفي هلاكي بالنهار في الورشة وتحملي سب الأسطى وزجره لى.. هذه يا ربى أجازة صيفية أم عكننة صيفية؟.

نظر حوله فوجد بيت الثقافة مضاءً على يساره.. وبين خصاص شباك حديدى شاهد التليفزيون مفتوحاً.

– فلأدخل هنا أمكث بعض الوقت استمتع بمشاهدة التليفزيون في هدوء وأزيح الحر من علي جسدي بهواء مروحة السقف.

كان المسلسل سانجاً. شد ساقيه

ووضع كفيه خلف رأسه وأخذ يتجول ببصره في أرفف المكتبة. شاهد مجلدا ضخماً فجذبه إليه. فتح المجلد فوجد فيه الكنز.. لوحة لفينوس عارية.

أغلقه بقوة فأحدث صوتا عاليا. تطلع إلي أمناء المكتبة ونظروا إليه ثم عادوا وشاهدوا التليفزيون.

ظل ساكنا في مكانه بعض الوقت ثم تسحبت يداه تفتح المجلد من جديد فوجد صورة أخرى لفينوس عارية. أصيب بالفزع فأعاد غلق كنزه بقوة وتطلع الجالسون إلي مصدر الصوت. ضحك علي مشهد لا يضحك في المسلسل. تركوه وتابعوا المسلسل حذر نفسه:

- مهما شاهدت من صور.. عليك أن تتحكم في نفسك فلا "تنصرع" وتغلق الكتاب.

أعاد فتح المجلد من جديد علي صورة فينوس التي أوصد عليها منذ قليل.

اشتعلت النار في جسده لم يطق حرارتها فأطفأها علي الفور وارتجت الأشياء من حوله.

نظروا إليه فالتفت يساراً ويمينا وفكر:

- سيقولون من أين مصدر الصوت هذه المرة والكتاب مفتوح.

أراد أن يثبت لهم أن مصدر الدربكة هو الكتاب فأغلقه..

فجاء الفعل متأخراً عن الصوت.

حمل كتابه وأعاده إلي رفه.. ثم مضى بكبرياء دون أن يلقى السلام.

في الفراش وهم يضم فينوس جُن جنونه عندما تصور أن يداً أخرى قد تصل إلي مخبئها جافاه النوم.

أمام بيت الثقافة لم يدر في باله سؤال الأمس «هل البيت سيكون هادئا من العراك أم لا»، واتجه فوراً إلي عشه الجديد بيت الثقافة.

ألقي السلام.. البعض منهم رد، والبعض أهملوه وتابعوا المسلسل اتجه إلي مكان مجلده مسرعاً فوجده في موضعه.. لقف أنفاسه:

- الحمد لله.

جذبه وسار به إلى أبعد مكان. قال لنفسه ضاحكاً:

- هذا المجلد لا يحسن مشاهدته إلا بالركن البعيد الهادئ.

فر صفحات الكتاب بهدوء وتأنى هذه المرة. تتابعت صور فينوس العارية لجور جوني، تتسيانو، روبنز، ورينوار، فيلا سكز.. كل هذا الكم «أحمدك يارب».. إنه أمام كنز كبير. لم يشاهد في حياته إلا صورة عارية واحدة يحضرها زميله في الورشة.. يظهرها من حين إلي آخر أثناء انشغالهم بالعمل ولا يجعل أحداً يلمسها.. يخفيها بسرعة إذا حاول أي منهم الاقتراب منها. ثم يمضي ضاحكا. مع أنها فقدت لمعانها من كثرة ثنيها وفردها، واتسخ جسدها من أثار الشحم التي بيديه فضاعت معالمها الانثوية وبدت من الشحم التي بيديه فضاعت معالمها الأنثوية وبدت من الشحم محتشمة.. لكن الكعكة في يد اليتيم عجبة.

عندما نظر إليه أحد الأمناء لم يتهور ويغلق المجلد بل بادله النظرة بالنظرة حتي فرمنه وعاد إلي متابعة

المسلسل. وحينما نظرت الأمينة لم يبادلها النظر بل تجول ببصره في أرجاء المكان مصفرا كأنه يفكر في كيفية إقدامه علي حل الموتور مثلا.

ركز بصره في إحداها واشتعل جسده لمنظر يدها التي لامست عورتها فاستأنس بفعلها حتي تزلزل كيانه أمامها حمل مجلده وقال لنفسه:

- عليك إخفاؤه في مكان لا يصل إليه أحد غيرك.

أخذ يتجول ببصره في أرجاء المكان.

- المشكلة هنا أنه ليست هناك بلاطه يمكن خلعها لأخفيه تحتها.

أزاح بعض كتب الصف الأول لأحد الرفوف ثم دفن كنزه في الصف الداخلي ثم أعاد رص الصف الأول.

خرج من بيت الثقافة واضعاً يديه في فتحتي سرواله وسار سير المليونيرات.

اقترب زميله في الورشة منه ولوح بالصورة أمام عينيه.. فلم يلتفت إليه. مضى وعاد بصورته وثبتها أمامه فلم يعبأ بها واستمر في عمله.

قال لنفسه وهو يفك صامولة بمفتاح ١٧ تحت العربة:

- الغبي لا يعرف أن الأثرياء لا ينظرون إلي الفكة.

ضحك في سره:

- أكيد سيقول لنفسه أنني انضممت إلي جماعة دينية متطرفة حتي أستطيع إهمال صورته.

أزاح كوم الكتب عن كنزه. حمله وجلس به لم يتلهف نحو الوصول إلي إطفاء جذوته. قرأ التعليق الذي كتب تحت اللوحة لأول مرة «فينوس درسدن متحف درسدن».

يبدو أنها فعلا لوحة فنية رائعة لا يرسمها أي شخص... أنظر إلي إنسيابية الجسد والارتفاعات الجميلة التي تخرج منه.. الله علي الجمال والهيام والوداعة. آه علي السحر الذي ينبع ويشع فى المكان .. إنها جعلت الطبيعة التي حولها أنثوية مثلها.

بعد مضيه تساءلوا لم يجلس بمفرده هناك دائما؟. ولم أطال جلسته اليوم؟ تساءلوا فقط ولم يبحثوا عن إجابة.

بركنه الهادئ تساءل بعد ما جلس:

- يارب مهما نظرت إليها.. لم أملها أبداً.. ما السر. أبحث عنه فى صفحات الكتاب. لوحة فينوس درسدن العارية لفنان جورجونى ذالت الإعجاب والرضاء حتى آخذ كبار مصورى النساء العاريات علي مدي أربعة قرون يشكلون تنوعاتهم علي نفس الوضع الذي تجلس به هائمة مسترخية لا تعبأ بالعالم وعموما لم تكن النساء العاريات نمطاً مألوفا في الرسوم الكلاسيكية القديمة، وإن ظهرت من فينة والفنية في أركان التوابيت». ابتسم وقال:

- أيرسمون نساء عاريات علي التوابيت.. الأجانب دول لا ينسون نصيبهم من الدينا حتى وهم ميتون..

«غير أن لمسة قوتة وحيده في تجسيمها تتجلى في انتفاضة بطنها الخفيفة» لمس صفحة الكتاب.

- الله الانتفاضة دي أجمل ما فيها.. مثل انتفاضة بطن زوجة الأسطي سعد صاحب الورشة.

«تستغرق فينوس جورجوني في

سباتها غافلة عن عريها وسط منظر خلوي تغمره ألوان شقراء تترفع عن العالم المحيط.. إنها مثل البرعم الذي لم يتفتح بعد.. ويمكن تسميتها بفينوس السماوية».

- إنها فينوس السماوية وأنا عبدها الأرضي يا سلام لو دخلت اللوحة وركعت تحت قدميك يا فينوس يا حبيبتي. إلي اللقاء لا انتظري لابد أن يكتمل اللقاء بيننا حتي نهايته لأني أحبك يا فينوس .

بعد مضيه تساءلوا عن انفراده الدائم بمجلده وبحثوا هذه المرة عن إجابة حتي وجدوا كنزه المدفون بين الكتب. تصفحوا المجلد ثم قالوا : إذن فالأمر كذلك.

تباحثوا في الأمر واتفقوا علي إقصائه عن المكتبة.

في اليوم التالي أزاح كوم الكتب واثقا من الوصول إلي كنزه . تسمر في مكانه: وتصبب العرق من علي جبينه: أين مجلدك.

أزاح كل كتب الرف باضطراب.

اقترب منه أمين المكتبه ووضع ساعده علي كتفه.

- أتبحث عن شيء.

- لا

قالها بفزع

- لم بعثرت كتب الرف بهذه الطريقة.

- اتفرج.. اتفرج.

- علي ماذا.

- علي الكتب.

أعاد تنظيم الكتب علي رف المكتبة علي عجالة ثم مضى.

نظر إلي زميله في الورشة وهو حانق .. هل سيكون قادرا علي إغاظته من جديد بصورته. هل سيعود إلي تلك الأيام الكئيبة وحيدا دون فينوس.

أمام بيت الثقافة تردد أيدخل من جديد إليه أم يمضي إلي بيته التعيس مباشرة.

- بالأمس بحثت بسرعة واضطراب.. أدخل وأبحث بهدوء ستجده بالتأكيد.

بهدوء أزاح كتاباً ويعيده بنظام إلي مكانه حتي أتم كتب الرف كلها. مضى من الأجناب محاولا تجنب نظرهم إليه حتي خرج.

بمجرد خروجة أنفجروا من الضحك.

من جديد أمام بيت الثقافة توقف.

- لم تحصر نفسك في هذا الركن.. لعل يداً وصلت إليه وأخفته في مكان آخر.

دار حول أرفف المكتبة. اقترب منه أمين المكتبة.

- قل لى يابنى عن أي شيء تبحث.

-كتاب.

أي كتاب.

- لا أعرف أسمه.

- لا تعرف أسمه؟!

- لكنى أعرف شكله.

شعر أنه إذا وضح ما يريد ستنكشف صورته أمام سائله.

- طب شكراً.

مضي وقطرات عرق خفيفة تصببت من علي جبينه.

تقدم زميله بالصورة منه. ودمعت عيناه. لابد أن اليوم الذي سيتلهف فيه علي صورته آت لا ريب فيه.

وقف في منتصف الطريق.

بقي لك ركن صغير لم تبحث فيه.. منه لله أمين المكتبة كدت أنهيه بالأمس.

وصل إليه.. في اللحظة التي أمسك فيها بأول كتاب ليجذبه من علي الرف لاحظ أن أمينة المكتبة ترنو إليه وابتسامة داعرة على وجهها. لم ينظر في الكتاب وأعاده بسرعة إلى مكانه.. مضي ورياح الابتسامات والنظرات تدفعه من ورائه نحو الخارج.

بنظرة مودعة تقترب من الشمس الغاربة أمامه أخذ يرنو إلي بيت الثقافة حيث تكون فينوس في مكان لا يعرفه لم يتردد وأكمل سيره نحو بيته..

- لقد ضاعت فينوس منك.. عليك أن تسلم أمرك لله.

في الصباح بعد أن أتم إصلاح عربة البك أقترب من زميله.

- أر ني الصورة التي معك.

مضى زميله نحو الورشة ضاحكاً:

- لن أريها لك.

وقف بمفرده لامس عورته كما تفعل فينوس التي استرخت أمام عينيه.

ق

قصة

الجدع العايق*

خالد إسماعيل

(١)

- ابن السافل .. متداين من ميت واحد وفاضحني..

قالها ثم بصق في الأرض؛ أشعل سيجارة... نفث الدخان في «السقف البوص»...، «عرسة» هزّت أعواد البوص فانهمر الغبار علينا، نظرت "عزيزة" ناحية السلم، أحضرت "عصا جريد"، هشت "العرسة" التي تروح وتجيء وراء فأر كبير، انهمر الغبار .. صرخ خالي في وجه "عزيزة":

-يا بت الكلب غبرتينا.. بس خليها تغور..

نادت زوجته الراقدة في الغرفة المجاورة للمصطبة، أجابتها "عزيزة" فقال خالي:

- آه يا خربانه، لولا بوظان أهلك.. كنا سقفنا أم البيت ده!

فأجابت زوجته بغيظ:

- دم.. ياخدك يا بو قزازة

انطلق "خالي" وأنا وراءه، صفعها ثم بصق في وجهها، حاولت دفعه بعيدا عنها فدفعني بقوة شاب عفي..، تماسكت وأجبرته بقوة على الخروج...، كان لعاب فمه يسيل ووجهه أصفر- كوجوه الموتي- وعروق يديه تنتفض...، أجلسته على "المصطبة"، انهمر الغبار و"العرسة تمرح"، جاءت "عزيزة" بكوب ماء، قدمته له فقذفه بعيدا، فجرت "عزيزة" إلى أمها

رجوته أن يخزى الشيطان وأن "يوحد الله".. نطق بالشهادة.. ثم أشعل سيجارة واسترسل..

- زمان.. كان الوحد ليه قيمة، كانت "الشرموطة" اللى جوه دي، عينها طالعة عليّ.. الله يحرقها أمى ورطتنى.. الله يخرب بيت أبو الزمن الواطي، اللى وطانا مع الخلق الزّفرة..

ردّت زوجته:

- آه يا صايع، ياللى ما كنتش لاقى تحلق.. لميناك م الشوارع..

رجوت زوجه خالى أن تصمت، ثم قمت لأقبل عمامته فأزاح يدى ووجهى...

- طيب يابت الجعانه، ياللى امّك كانت تشحت من كل بيت لقمة..

دخل "عزمى" ورأى ثورة أبيه، نظر إلينا ثم دخل الغرفة.. أحسست بالورطة، طلبت من خالى أن نخرج سويا، فرفض، بل شتمنى وكأنه قرأ ما بداخلى..

- ماتبقاش عبيط.. أقعد... هيعمل إيه السافل الرمّة

رجع "عزمى" منتفخا، نظر إلى أبيه، وأنا أخفف بكلامى حدة ما حدث، وخالى لا يكف عن الصراخ:

- أتبص ليه يا صايع.. صعبانه عليك قوى؟

وأنا حائر، أنظر مرة إلى "عزمى" نظرة استعطاف، ومرة استعطف خالى ليهدأ، "وعزيزة" تهدئ أمها التى علا صوت بكائها المخلوط بالشتائم، فى ثوانٍ كانت بصقة "عزمى" قد استقرت فى عينى خالى وصارت "المطواة" فى يده "جاهزة للطعن"؛ صرخت مستغثيا بعزيزة فجاءت مهرولة وأحكمت يديها حول زراعى "عزمى" ثم انهمرت دموعها:

- سايقه عليك النبى يا خويا.. عشان خاطر النبى.. والنبى يا خويا بلاش.

وخال منكمش وراء ظهرى يتوسل:

- حوش الصايع ده.. حوش ابن الحرام عايز يدبحنى.

(٢)

دخل علينا رجال من أقاربنا، أخذوا "عزمى" معهم، نظر خالى إلىّ بانكسار ثم دمعت عيناه.

-لحظة دخول امرأة ملفوفة بملاءة- دلفت إلى الغرفة.. استعدت "عزيزة" لعمل "الشاى"، مسح خالى دموعه، وعادت البهجة لوجهه وكأن شيئا لم يحدث، اختفت أصوات الرجال المعاتبين لعزمى، أخرج خالى محفظة جلدية من جيب الصديرى، فتحها ومد يده بصورة..

- شايف دى؟!

«الصورة أبيض وأسود، لشاب فى العشرين له شارب خفيف، لا يضع على رأسه "عمامة" أو طاقية، يبتسم وجواره فتاة لها ضفيرة على صدرها، الشاب يضع يده على كتفها وهى تداعب ضفيرتها؛ عيناها واسعتان، شبقتان، شفتاها مثيرتان، لها غمازتان فى خديها».

- اللى فى الصورة دى بت من "طنطا" عشقتها أيام ما كنت مع «جابر حلقه» كان مقاول كبير، وكان يحبنى قوى، كان يدينى "٢٠" جنيه مرتب، كنا

شغالين فى خط سكة حديد كانت تحت إيدى ميت نفر م الفلاحين ، كانت أى بت تتمنى تراضينى، كنت أيامها ما نشربشى غير "الميه" النضيفة، وكنت واخد بيت هناك.. كانت الدنيا عاطيانى..

«خالى إبراهيم الجدع الزين العايق، الذى كانت النساء الحوامل تمعن النظر إليه ليأتى أولادهن على صورته الحلوة، تزوج "حميدة"- التى معه الآن- منذ عشرين عاما، بعد أن رآها فى بيت صديق له «تعمل خادمة» وأفقدها عذريتها فأجبرته أمه على أن «يستر الغلبانة»، طلبه الجيش فدخله قبل النكسة بشهور ثم هرب - يومها- بجوال ذخيرة وبندقية "روسى"، ثم أطلق لحيته وعاش فى بلاد الفلاحين وأسمى نفسه الشيخ "فتوح"؛ دارت الأيام وعاد إلى "حميدة"- بعدها أنجب "عزمى" و"عزيزة" ثم أصابه المرض وقعد فى البيت».

"فوزية" التومرجية- جارة بيت خالى- علا صوتها- وخالى يحكى عن أيام شبابه- بشتيمة لابنتها:

- يابت الواطى.. حرقتى السّمكات..

والبنت - بصوت وقح تردّ:

- هوه ده سمك.. دا بتاع معفن ماليهش عازه.

- يابت الكلب.. النعمة حد يقول عليها كده؟

- خليها ليكى النعمة.. ياختى يام نعمة انتي؟!

فقال خالى:

- سامع .. أها البت دى قحبة، وابن الكلب "عزمى" مرافقها وأنا عارف كل حاجة ابتسمت بمرارة، فانهمر الغبار . كانت القطة تطارد الفأر فى السقف وخالى ينظر متألما:

- حتى الفيران.. حتى الفيران تاخد دورها فينا.. دا زمن إيه دا ياربى؟!

.. سألنى خالى عن الساعة فقلت له إنها "الثانية" فقال «لسه بدرى عَ العصر» ثم نادى "عزيزة"؛ سألها:

- جايبه معاها حاجة ولا النهاردة براءة؟

نظرت "عزيْزة" إلى خالى نظرة فابتسم وهو يقول:

.. طيب.. روحى هاتى اللى هاتجيبيه.

ثم وجه كلامه إلي:

- حظك حلو.. هتاكل معايه لقمة حلوة، جايه من عند الله..

.. المرة اللى جوه دى مرة طيبه.. تغيب.. تغيب وتجيب حاجة.. ربنا يوسع عليها وقبل أن أردّ دخل "عزمى" ثم خرج وفى يده "الجوزة" فقال خالى:

- أدى اللى فالح فيه الصايع.



قصة

فراغات حياتية

إلى "جاد" الأسوانى

محمود أبو عيشة

أظل ليالى متشبثاً بوهم أطارده ساعات طويلة دون كلل أو يأس، أقترب منه ، يصبح فى متناول يدى وفجأة يختفي، يغدو سراباً، أعود مرهقاً، أتصبب عرقاً، يتفصد جسدى كله، أحس بموت ولكن لا أتراجع، أنتظر ريثما ألتقط أنفاسي، أرتاح قليلاً، أمسح عرقى، ثم أعاود، حتى أقع من فرط تعاستى.

وضعت رأسى على مرفقى متأملاً الغروب وحالة الشبق القلقة لشمس معلقة فى سماء تزدهى بغيوم صغيرة مثل كهوف مظلمة. لفحتنى كلماتها اللاهبة وهى تكلم طيورها حين تناقر ديكان وثب أحدهما على دجاجة الآخر ونفش ريشه بحركة استعراضية ناصباً عرفه بانتشاء ففاقله الآخر وفقأ عينه حين تدخلت الجارة لتفرق بينهما فى حسرة داكنة ثم تنفجر فى لحظة تالية لاعنة الفراخ والأولاد والزمن الأغبر والدنيا وسنينها السودا، فيما كان السباك يحدق فى عجيرتها ويلعق شفتيه بطرف لسانه المبتل، كانت هى تتشنج وتلعن الموت "كل الناس تموت، فى كل مكان، آلاف البنى آدميين يموتون كما يولدون، فماذا حدث، لا شىء، ماذا يحدث لو، لو ، مات ، لكنه لم يمت ولم يأت ولم...؟!".

صخب كامن عصبىٌّ على الكتمان يسكن مسام روحها ، ينسكب منغوماً

على طرف لسانها الملتاث برغبة احتراق ، مهرة عفية جامحة وبلا خيَّال ، دموع تطفر تمسحها بذيل جلبابها المتسخ فتبدو ساقاها ، إلى أعلى الركبة ، غير مشذبتين فتندلق كوامن محبوسة، فى وقت ما تكون الأشياء كلها ممكنة ولكن ليس ذلك في كل الأوقات، لملمت حزنها واختفت.

تصبغ أناملها بالحناء ولما سألتها قالت: لا أعرف ولكننى أتفاءل بلون الحناء، ضممتها إلى صدرى فاغرورقت عيناها وتصلبت أصابعها فى يدي: قالت: إلى متى تأتى كالبشارة .. وأجهشت بالبكاء .. احتويتها حتى لا ترى وجهى الذى تعبره بالضرورة سحابة غائمة وفكرت : لو تعرف؟ ابتسم لى الرئيس مرة فأدركت مدى تفاهتى.!

أخذت تلملم الآهات وتنثرها فى ملامحى.

* * *

امتلأت القاعة عن آخرها وفاحت رائحة الزى العسكرى والعرق والرمال ، وضعنا أيدينا على ركبنا والقبعان على الطاولة المستطيلة أمامنا وقطعنا النفس ، قال اللواء الدكتور يحذرنا من مخاطر الإيدز والشقروات المنثورات على الطريق ولغده يتطوح يمنة ويسرة ووجهه الأملس يأخذ ألوان الصحراء.

تبسم مهاب: يا حسرة!

برز وجه الصول سعيد، خرس الجميع وسرى همس:

– المشكلة مش نسوان ، المشكلة اللى ورا النسوان.

– يخرب بيتك هتودينا فى داهية.

هبت عاصفة تصفيق وامتلأ الخلاء بالبغار.. وامتلئنا احتقاراً.

* * *

ممددة على سجادة صلاتها تضغط حبات مسبحها وتتمتم لما ترانى (مشغولاً ألملم "حزن القصيد") وتحنو على وترفع كفين معروقتين "إلهى ربنا يعلى مراتبك" وتضمنى فأقبل أطرافها وأنزع للاختلاء فكانت تعزى ذلك لغربتى "يا حبة عينى" فكنت أجلس فى حجرها وأحكى لها عن "البنت بتاعتى" وأنها تحبها كثيراً وتود رؤيتها.

فتبتسم من خلال دموعها الواهنة وتهمس "منى عينى يا بنى" .

لم أقل لها شيئاً عن الليالى والبرد والرمال وعدس "عبد التواب" وضباب النهارات المملة التى بلا عدد، ولم أحك لها عن قرنى وشعبان الشهير بجاد وكريمة التى "كتب عليها" وتكتب له خطابات ويطلب منى أن أكتب لها "كلام حب" ليرسله لها مع أقرب واحد ينزل إجازة، أقول "ما تكتبه أنت أصدق" يرجونى ويشعل لى سجائر ويسوى لى شاياً، فكنت أتخيل حبيبتى وأكتب وأبتسم ، يسألنى جاد؟

– خير يا سيد عمك؟

فأريه ما كتبت

– بَه – يا واكل ناسك"

ونضحك وتدمع عيوننا ونتبادل أنفاساً محشوة ونقول فى نَفَس واحد:

"اللهم اجعله خير".

ثم نصلى العشاء وننام فى سريره ملتصقين، عيوننا إلى السقف وأيدينا تكاد تطول عروقه المسودة وأصواتنا حالمة "كرر" حبيبتى الجنوبية.

ويقرؤنى رسائلها : "دودى الحبيب.."

ويرينى قبلتها مطبوعة فى قلب الصفحة وبداخلها "بحبك"، وننام صورتها فى حضنه وأوراقها فى يدى.

* * *

حيتنى مبتسمة وهى تنثر الحب فوق طيورها التى تتقافز فى مرح وتغنى "قال جالى بعد يومين" وكان السباك داخلاً لتوه يحمل بعض المرطبات وأكياس الفاكهة، يتدلى حزامه أسفل كرشه المنتفخ، تقول "أمى مسكينة من يوم جوزها ما سافر وهى تعبانه".

مصمصت أختى شفتيها وقالت : "يا حرام"!.



شعر

مهنة التنفس

محمود شرف

ربما أقابلها..
بعد أن يكون قد أصبح لديها أصدقاء
كثيرون،
يلبّون لها احتياجاتها الطبيعية
بمزيد من التعاطف مع خضوعها
الغريب للآلهة،
يحرسون لون عينيها من الأشعة
الضارة
ويحملون لها كراريسها الفارغة من
اسمى
ويطردون رائحتى بأحذيتهم التى
تشبه المراوح
من الشوارع التى تسير فيها،
يتوعدوننى بادخالى ذهاليز الجستابو
إذا رأونى مرة أخرى جالسا فوق
الشمس
فى محاولة لمداعبتها مداعبة ثقيلة
بإحراق أجزاء حيوية من جسدى

: أفضل لو صار كل شىء طبيعيا
أن تنضم لهؤلاء الأطفال،
حاول أن تجثو على ركبتيك
لتصيبك أناملى بالبركة التى منحتها
لى الآلهة
من الممكن - طبقا لوقائع مشابهة
حدثت -
أن تتعطل قصبتى الهوائية،
غير آمل فى البقاء طويلا بدون قصبة
هوائية -
سأجتاح الألعاب المنزلية،
أدير رءوسها جميعا نحو الجانب الآخر
من الأرض
حتى لا أمتعها بالنظر إلىّ وأنا فى
لحظتى الأخيرة..
أتألم .،
وأجثو على ركبتى باحثا عن أظافرها
متوقعا أن تمنحنى بركتها التى طلبها
مايكل أنجلو من البابا
ومنحه إياها الـ Cor's Pork

أو أن تصلح لى قصبتى الهوائية
لكن أصدقاءها أصبحوا أكثر من الطبيعى
يحجبون عينيها خلف مواقع متجددة للأعداء
لوقاية لون عينيها من الأشعة الحارقة
التى شويت أعضائى فوقها ..

من الممكن أن تتعطل قصبتى الهوائية
ولا أجد من يساعدنى على مزاولة مهنة التنفس - تلك -
ولا أرغب فى البقاء أصلا
ولابد من محاولة للوصول إلى طول طبيعى
- مثل طولى المتناسق -
تستعين فى تلك المحاولة بحذاء يرتفع عن الأرض
بخمسة سنتيمترات كاملة.. ولا تصل
وليس لها إلا الاتكاء على أصدقائها
أنت مثلا تستطيعين ملء فراغات كثيرة لدى آخرين
لكن طولا ممتدا يتمثل فى طوابير صراصير أخرى
يقف منتظرا محاولات صادقة من آلهة صغيرة
مثلك
سيكونون غرقى
لم تنقذهم العناية الإلهية
ولن تستطيع أن نفعل لهم شيئا
سوى أن تخبط نسوة المدينة على صدورهن
ويد العجوز التى أصابها الشلل الرعاش
سندعها تحمل الجثث بعيدا
تلقيها فى البحر مرة أخرى
تقتلهم بالماء ثانيا
على أن يكونوا قد سحبوا لفترة طويلة
مادين أيديهم أمامهم بشكل هيستيرى
خارجين على النواميس الطبيعية
أنت الوحيدة الباقية بهدوئك العادى
سيكونون غرقى
لم تنقذيهم.. لا أنت
ولا العناية الإلهية
غرقى يطفون على ظهورهم فى وضع مأساوى
ولندر رءوسنا بحزم
حتى لا نرى بطونهم المنتخفة،
وعيونهم التى تشبعت بالكحول البحرى
ووجوههم التى أكلتها النوارس البحرية
وحطمتها الفرقاطات الرابضة فى المحيطات التى مروا بها،
يبعثرون غاراتهم على الغرقى الآخرين
سيكونون غرقى
كوتهم الشمس الحارقة،
وبصقت عليهم المومسات
لأنه لا نفع يرتجى منهم وهم هكذا غرقى ،
بأعضاء مرخية

تستطيعين إذاً الاحتفاظ بلون عينيك
أن تدركينى قبل أن أتآكل مثلهم
الأرواح المتآكلة التى صدأت
تنتهى سريعا تحت الشمس - أو فوقها -
كما أن أشلاء مايكوفسكى تقف حائلا بينى وبينك
لنهبط إذاً
لنهبط أكثر ،
فهم غرقى يتمددون على ظهورهم
بلا أمل ،
بلا أظافر ..

- صناديد



شعر

قصائد قصيرة

حسن حلمى
المغرب

رؤيا

لم أر، كيوسف، أحد عشر كوكبا؛
ولم أر، كإبراهيم، إننى أذبحه؛
ولكننى رأيت الزبدية
تهز جذع نخلتى
وتتسلق آهاتى
وتعصر رحيق لماها على
شفتى
فترفرف حولى الفراشات
وتغبطنى العصافير
إذ تنتشى منى النشوة
وأصير بلا وضاءا
ينير عند الفجر
عتمات القلب.

أفق

الزبد الهائج يتوج الفنجان
قبعة زهو تعلو رأس ديك الجن

قبعات

قبعة، قبعتان، ثلاث...
وظفيرة...
محيا مطموس الملامح... وآخر...
وآخر...

خجولا تنتصب الشجرةُ
وصفيقا يتخلل الأشياءَ صفارُ البيض...

تمرح الزرقة على ما فى الثياب من قدود...
بينما يستريح سواد الظفيرة على أم سويد.

مياه

وطائر يواجه الشمال
وطائر يواجه الجنوب

تستقرالتفاحة
على الغصن بينهما
نقطة
لباء مقلوبة
تعلو
حـــــاء
فى هيئة عين
تظلل كالغيمة
شجرة
تمتد أغصانها
أشرعة
وينتصب جذعها
صاريا
لسفينة زاهية
تبحر بحزم
فى
مياه خضراء

نثر القصيدة

بعد أن ضاجع أبو اللارج خليلته، شعر بنشوة متقدة امتدتْ لزمن لم يستطع تقديره ظل خلاله مشدوها متراخيا فى كسل مسلما نفسه لأمواج النعيم التى تجرفه كأنه ريشة فى مهب الشمالة. لكنه بدأ يشعر بالانزعاج حين أدرك أن عليه أن يخلع جنابته. قام إذن للاستحمام بعد الاستجمام. غير أنه تذكر أن الماء مقطوع لأنه لم يكن قد أدى الفاتورة. هم أن يتوضأ

ببنت العنب ولكنه اكتشف أن كل القنانى فارغة. أبا اللارج! أبا اللارج! سحقا لإسرافك! سحقا لتبذيرك! لم يبق

لديه من وسائل غير اللبن. وقف عاريا وطفق يدلق اللبن على جسده، وبالتدريج بدأ بياض ريشه يسودّ باندلاق اللبن عليه. هكذا مُسخ أبو اللارج فجأة غرابا.

القصيدة

لاماء
لاعنب
لم
يبق
سوى
لبن
يمسخ
قطرانا.



شعر

قصائد عاقلة

عزت الطيرى

– ١ –

هذا الرجل الشجاع
يدخل المرحاض
ويغلق الباب جيداً
ويفتح المثانة
ويلعن الحكومة
بأعلى خوفه

– ٢ –

تمخض الفأر
فولد جبلاً
صاحت كل الفئران
فضحتنا أيها الشاذ

– ٣ –

زوجتى طردتنى من المنزل
فعطفت على الجارة الطيبة
وخبأتنى تحت سلم بيتها
ضبطنى زوجها
فطردنا معاً
صحوت من النوم
وأنا ألعن أحلام "العزوبية"

– ٤ –

صلى بالناس

صلاة الفرقة
فى يوم الجمعة

– ٥ –

بدأت البنت موسم هجرتها إلى البحر
إذن فالنوارس سعيدة
تصفق بأجنحتها فرحاً
وتمد ألسنتها على البعد .. لى
كسيدات غير مؤدبات!!

– ٦ –

كل ما قاله الطبيب
للسيدة التى تعانى من البرد
كان عاريا من الصحة!!

– ٧ –

قبل الجندى المحارب
عدوه الجندى المحارب
وبكى على صدره
وقال له: نلتقى فى حرب قادمة
إن شاء الله

– ٨ –

المخبرون فى المطار
ينتظرون لساعات طويلة
وصول طائرة ورقية
أفلتت من يد طفل
على الحدود المتاخمة!!

– ٩ –

يفتح قوسين .. ويختبىء بينهما
ريثما تمر قوافل العسس والنقاد!!

– ١٠ –

على جدران قصره
آيات ممهورة بالذهب
تحض على طعام المسكين
والمساكين .. تحت سور قصره
يموتون جوعاً!!

– ١١ –

الطفل المشاغب
وضع أصبعه فى فتحة "الفاء"
وحركه يميناً وشمالاً
فصارت غينا
ابتسم بخبث
عندما صار "الفريق" غريقا"!!

– ١٢ –

طرواده
حصان خشبي
يحمل الخديعة
لأطفال قرويين
حرموا فى طفولتهم البعيدة
لعب الأطفال!!

– ١٣ –

كل ما اختزنه الراعى من غناء
ذهب أدراج الرياح
كل ما اختزنته أنا
من رحيق العمر
ذهب أدراجك!!

كلام مثقفين

صلاح عيسى

جحا.. ولحم ثوره فى التليفزيون!

كنت أتابع حلقات المسلسل السورى «خان الحرير» على شاشة قناة دبى الفضائية، حين اكتشفت بالمصادفة، وبعد أن رأيت منه عشر حلقات، أن القناة الثالثة المصرية تقوم ببثه، ولأننى كنت قد وقعت فى غرامه من أول حلقة، فقد أخذت أتابعه على القناتين، لأرى كل حلقة من حلقاته مرتين!

ولا تعود أهمية هذا المسلسل الجميل - فحسب - إلى أن حوادثه تجرى خلال السنوات الأربع الفاصلة التى انتهت عام ١٩٥٨، بإعلان اندماج سوريا ومصر فى الجمهورية العربية المتحدة، لكنها تعود كذلك إلى أنه يقدم لوحة بانورامية، للمجتمع السورى فى الخمسينيات، تتداخل ألوانها وظلالها، من خلال المزج بين الصراع على سوريا، الذى كان فى قمته آنذاك، وبين صراع أبطاله على امتلاك النفوذ والمال، والحصول على قلب «سعاد» فاتنة «خان الحرير» أهم الأحياء التجارية فى حلب.

ويسير «خان الحرير» - الذى كتبه «نهاد سيريس» وأخرجه «هيثم حقى» - على نفس المسار الذى حفرته ثلاثية نجيب محفوظ، فهو ينسج حكايته السلسلة والمشوقة، عبر مزج بين الزمان والمكان، ومن خلال صراع بين شخصيات تشير إلى أنماط اجتماعية أو سياسية، من دون أن يفقدها ذلك خصوصيتها الإنسانية، فيسهم فى إحياء الذاكرة الوطنية والقومية، ويزيد من معرفتنا بتاريخ سوريا، وبتقاليدها وعاداتها الاجتماعية، ويقدم لنا شاهدا حيا على أننا - بالفعل - أمة عربية واحدة!

ويأتى عرض «خان الحرير» بعد سنوات أصم خلالها التليفزيون المصرى آذانه، ورفض الاستجابة لكل الذين ألحوا عليه بأن يعرض نماذج من الفنون العربية المتميزة، لأسباب تافهة تمليها مصالح ضيقة، يخشى أصحابها من المنافسة، فيحاربون إذاعة الفنون العربية، ويشنون الحملات على كل فنان عربى يظهر على شاشة التليفزيون المصرى، بدعوى تشجيع الفن المصرى، والحفاظ على السيادة الإعلامية المصرية!

وهكذا حرم المشاهد المصرى من رؤية كثير من الأعمال الفنية العربية، من مسرحيات ومسلسلات «دريد لحام»، إلى أفلام «الأخضر حامينا»، و«محمد ملص»، ومن أغانى «ناظم الغزالى» و«مارسيل خليفة» و«إلياس كرم» و«جورج وصوف»، إلى مسلسل «أخوة التراب» الذى يروى قصة النضال العربى من أجل الاستقلال خلال الحرب العالمية الأولى، وغيره من أعمال المخرج السورى المتميز «نجدت إسماعيل أنزور»، بينما تتنافس قنوات التليفزيون الثمانى على تكرار عرض مسلسلات تافهة حفظها المتفرجون، بدعوى أنها مصرية!

إن عرض «خان الحرير» هو حصافة غير معهودة من التليفزيون، لا يقلل منها أنه عرض فى القناة الثالثة، التى لا يتجاوز إرسالها حدود القاهرة الكبرى، ولعل إقبال المشاهدين عليه، يشجع التليفزيون على مواصلة هذه الحصافة، والكف عن سياسة «جحا أولى بلحم ثوره»، التى لو طبقها الآخرون، وامتنعوا عن إذاعة الفنون المصرية، لانكمشت جماهيرية أصحاب المصالح الضيقة الذين يقفون خلفها، ولفقدوا سيادتهم الإعلامية المدعاة، ولا نصرف عنهم ثورهم، أو جمهورهم الذى ينهشونه بفنونهم الرديئة، فى ظل الاحتكار الذى يحاولون فرضه عليه!

رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢

الثمن : جنيهان

الأمل للطباعة والنشر ت : 3904096